http://echappees.esapyrenees.fr

Modo de empleo

1 Este archivo PDF esta optimizado para una impresión laser en blanco y negro o color segun la preferencia, el formato es A4, con una orientacion horizontal de las paginas, la zona de impresión centrada y sin ningún cambio de dimensión dentro de las preferencias de la impresora y de Acrobat Reader 5.0 o superior.

2 Imprimir la totalidad de hojas A4 standards que conforman el libreto, luego doblarlas en dos como esta indicado en el esquema, una linea guia central indica en cada hoja el axe correcto del plegado.

3 Juntar las hojar respetando el orden de impresion, le aconsejamos una encuadernacion con espirales.

4 Para la covertura puede elegir de preferencia un papel mas resistente, es decir para la hoja 1.

échappées

pau

Revista de arte y diseño

Investigaciones de la ÉSA des Pyrénées

PYRÉNÉES

n°1
Pensamientos del diseño

revista anual diciembre 2012 12 euros

9 791092 032017

RÉGION AQUITAINE

échappées
Revista anual de arte & diseño
– investigaciones de l'École supérieure d'art des Pyrénées – Pau Tarbes.

Sede Principal
École supérieure d'art des Pyrénées
74, rue Morlaàs – 64000 Pau

Responsable de la publicación
Martine Moureu

Directoras de la publicación
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin
chrystelle.desbordes@hotmail.com
corinne.melin@esapyrenees.fr

Comité de redacción
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin

Coordinación del número n°1
Chrystelle Desbordes, Corinne Melin & Perrine Saint Martin

Diseño gráfico
La diagramación de esta revista ha sido concebida por Romina Gutiérrez, estudiante en 4e año Diseño gráfico / Multimedia, en el marco del curso « Édition & Tipografía » de Perrine Saint Martin, École supérieure d'art des Pyrénées – sede Pau.

Impresión
La revista es impresa en 500 ejemplares en papel Cyclus 90 g blanco y 250 g para la caratula y en papel Cyclus 90 g blanco para las páginas interiores.
Está compuesta en Magra Regular, Magra Bold y Neuton Regular, fuentes Open Source disponibles en GoogleWebFonts. Los trabajos de estudiantes de Pau son presentados en naranja, Tarbes en azul. En negro, los articulos de los diferentes participantes de los seminarios asi como los profesores de ambas sedes.

Agradecimientos
Al conjunto de los autores, a los estudiantes de DNSEP/Masters 1 y 2, a Martine Moureu Directora General de l'École supérieure d'art des Pyrénées & Directora de la sede Tarbes, a Monique Larrouture-Poueyto Directora de la sede Pau, a la Drac Midi-Pyrénées, Romina Gutiérrez por su paciencia y su reactividad, Jean-Franþois Caro, Emmanuelle Rey y Juliette Valéry.

Versión digital
Francés, inglés y español
http://echappees.esapyrenees.fr

Nosotros hemos hecho todo lo necesario por encontrar los derechos de autor en las imagenes reproducidas en esta revista, si a pesar de eso existe una omision o error, por favor contactese con nosotros.

La fotografía de la caratula
Ongle, 2011-2012, Séverine Lepan-Vaurs, estudiante en 2e ciclo DNSEP/Master 1, de l'École supérieure d'art des Pyrénées – sede Tarbes.

© los autores & échappées

ÉSA Pyrénées ediciones, diciembre de 2012

PRÉFET DE LA RÉGION MIDI-PYRÉNÉES

Mairie de TARBES

PpP Pau Porte des Pyrénées

échappées

pau

PYRÉNÉES

S

A

n°1

Pensamientos del diseño

Revista de arte y diseño

Investigaciones de la ÉSA Pyrénées

Depósito legal diciembre 2012 N° ISBN 979-10-92032-01-7 N° EAN 9791092032017

Editorial

Corinne Melin
& Chrystelle Desbordes

El primer número de échappées, revista anual de arte y diseño de l'École supérieure d'art des Pyrénées (Escuela Superior de Arte de los Pirineos), tiene como principal objetivo exponer las reflexiones que se han llevado a cabo en los seminarios realizados, desde el inicio del curso 2011, en las sedes de Tarbes y Pau. Los dos seminarios, destinados a los estudiantes de segundo ciclo, están vinculados con las especialidades de los diplomas que la escuela ofrece: arte (cerámica) en Tarbes, diseño gráfico / multimedia en Pau.

Este año, en Tarbes, el seminario de «L'Observatoire des regards» (Observatorio de miradas), dirigido por Chrystelle Desbordes, ha explorado la noción de invisibilidad en las prácticas artísticas y, siguiendo sus cauces, en los dominios de la psicología, de la historia del arte, de la economía del Web 2.0 o del mercado del arte. En Pau, el seminario dirigido por Corinne Melin, con el tema «Les pensées du design» (Pensamientos del diseño), ha estudiado el rol que las investigaciones de las ciencias sociales tienen en la formación del proceso del diseño, y las «transformaciones» que estas ciencias operan en sus prácticas.

Más que por los contenidos propiamente dichos, el punto en común entre ambas proposiciones se encuentra en el método empleado. Este método, en este caso, intenta articular investigación y pedagogía en el marco de una escuela superior de arte. La investigación por proyectos o la investigación-creación aporta un elemento esencial: opiniones críticas y analíticas regulares por parte de los estudiantes en relación a las prácticas de artistas y diseñadores; reflexiones de científicos sobre sus metodologías e investigaciones confrontadas a un proceso creativo.

Aparecen así en las páginas siguientes, tanto artículos escritos por nuestros invitados – artistas y teóricos –, como trabajos realizados por los estudiantes

tras haber participado a los seminarios o en relación a otros trabajos de investigación y laboratorios de reflexión llevados a cabo en la escuela. Las investigaciones iniciadas en los seminarios se ven así prolongadas, ampliando aun más el campo de estudio.

Échappées, cuyo nombre invita a la evasión plural, a rebasar fronteras entre disciplinas, a entrecruzar puntos de vista y perspectivas, quiere trabajar sobre la cuestión de la articulación entre teoría y práctica – cuestión central en las problemáticas de investigación de una escuela de arte. Según este objetivo, la teoría no se contempla como una explicación del arte, sino como una aplicación práctica de saberes y experiencias.

Sumario
Pensamientos del diseño
— sede de Pau

3 **Editorial**
Corinne Melin & Chrystelle Desbordes

9 **Introducción Pensamientos del diseño**
Corinne Melin

13 **Grafiti**
Alexandra Menaut

19 **Actuar en común / activar el procomún**
Pascal Nicolas-Le Strat

30 **Textos piratas**
Lanlan Su

35 **La mentira cotidiana**
Bruce Bégout

40 **Interfonos & buzones**
Charline Humbert

45 **La fabricación escriptural**
Jérôme Denis & David Pontille

58 **El poder de las mayúsculas**
Mário Vinícius

67 **Del usuario al creador & vuelta**
Julie Denouël

76 **Grafiti**
Oxana Andreeva

81 **Caminos del pensamiento — Entrevista a Tim Brown**
Art Kleiner

96 **«Proceso» / Uña**
Séverine Lepan-Vaurs

Corinne Melin
Doctor en estética y ciencias del arte, máster en sociología de la cultura, enseña historia de las artes y de la estética del arte y del diseño en la ÉSA Pyrénées - sede de Pau. Ejerce misiones en el seno de empresas artísticas y aborda cuestiones relativas a los mundos del arte y del trabajo. Lleva igualmente una reflexión sobre los vínculos entre arte, diseño y vida cotidiana.

Blogs propios
www.lleslangagesducorps.unblog.fr
www.artentreprises.unblog.fr

Publicaciones (selección)

2012 (en curso)
Allan Kaprow, un art participatif acerca de la reinvención del happening «Fluids», 1967.

2007
Revista Acta Iassyensla Comparationis, Universidad Al. I. Cuza, Iasi, Roumanie, n°4, articulo: «L'espace de la parole commune entre prise et déprise».

2006
«Dialogues sur l'art technologique, les sciences cognitives et la philosophie du langage» in Anne Mie van Kerckhoven, Kusnthalle, Berne, con Philippe Pirotte, Wim van Mulders...

2003
Art et savoir: de la connaissance à la connivence, USTL, Villeneuve d'Ascq, con Christian Ruby, Inès Champey, Alain Glykos...

Introducción
Pensamientos del diseño
Corinne Melin

El diseño, como metodología de la conceptualización, se alimenta de otros campos del saber y de la técnica: las artes, las ciencias sociales, los lenguajes científicos o aquellos ligados a ciertas tecnologías como lo informático o incluso todo lo que se relaciona con los sistemas de comunicación y de la visualización de la información. El diseñador toma en cuenta factores externos al dominio del diseño propiamente dicho. Intenta adaptar su objeto a las necesidades económicas, psicológicas, espirituales, sociales, tecnológicas e intelectuales del hombre. En ese marco, la observación de las interacciones del ser humano con sus semejantes, con el entorno y con los objetos me parece ser una fase prioritaria en la metodología de concepción del diseñador. Estas observaciones le ayudarán a apropiarse y comprender los valores en los que los seres vivos se inscriben, y a mejor adaptar su objeto en función de sus verdaderas necesidades.

Para delimitar el campo cubierto por esta acepción del diseño como proceso, relación que nos reúne durante un tiempo dado, he adoptado un estudio en tres partes. Estas se han dibujado y afirmado a partir de diálogos, intercambios, etc., mantenidos con los autores invitados y con los estudiantes en Diseño gráfico / Multimedia de segundo ciclo (cf. Edito). Estas tres partes confluyen en dar a esta investigación una dimensión de prospectiva, permitiendo elaborar una caja de herramientas que se utilizarán en los meses próximos, sobre el terreno de la experimentación, y que se completarán a medida que nuestras investigaciones avancen.

En la primera parte, los autores abordan las nociones de común y de cotidiano, cuestionan lo que acontece entre pensamiento y acción, entre pensamiento y cotidianeidad. Pascal Nicolas-Le-Strat, sociólogo, interroga la expresión «actuar en común / *activar el procomún*». Constata principalmente que lo común que compartimos – sin tener la impresión de participar – no puede construirse sin nosotros. Lo común está continuamente transformándose en lo que se transforma; se reinventa permanentemente. «Lo que nos es común, lo que hace común, son los procesos de reinvención de lo real que iniciamos juntos **[1]** y que, en cambio, nos obligan colectivamente, nos solicitan recíprocamente, nos relacionan los unos con los otros.» Bruce Bégout, escritor y filósofo, nos ofrece un pensamiento que no se deja cegar por la evidencia de la cotidianeidad o un pensamiento que establece una lucha contra aquello que no deja de cegarlo. «Una verdadera filosofía de lo cotidiano (...) exige una puesta al día radical de los elementos y de las características fundamentales de la cotidianidad, de los espacios ordinarios, del tiempo cotidiano, de los gestos habituales, es decir, una arqueología de nuestra manera de ser ordinarios que es todo menos banal o uniforme. Lo cotidiano no es cualquier tema para la filosofía, sino que es el ángulo muerto de esa visión en la que no puede percibirse ni pensarse».

En la segunda parte, Jérôme Denis y David Pontille, sociólogos, revelan un campo de análisis de la escritura poco explorado hoy por los científicos de los textos, es decir «el estudio de las infraestructuras escriturales» y los «modos de existencia» de esos escritos en nuestro cotidiano. «Asumir, como Georges Perec, que es en lo infra-ordinario, literalmente ante nuestros ojos, que se dan las dimensiones cruciales de lo que llamamos con demasiada pompa la sociedad o más bien lo social y nuestra historia». Con la intención de recolectar libremente y de forma continua numerosos modos de existencia de escritos en nuestro cotidiano (carteles, señalización de metro, señales de tráfico, informaciones municipales, etc.), los dos investigadores han creado con el historiador Philippe Artières el blog scriptopolis (www.scriptopolis.fr).

Este blog está de alguna manera en relación directa con los escritos que abundan en nuestro cotidiano y que lo marcan. En resonancia con el espacio de colecta que es ese blog, los estudiantes

[1] Que Cornélius Castoriadis llama L'institution imaginaire de la société, 1975, Paris, éd. du Seuil (La institución imaginaria de la sociedad, 1983, Barcelona, Tusquets).

han realizado una mini-investigación acerca del modo de existencia del escrito elegido en su entorno cercano. Los resultados están en parte publicados aquí, se intercalan con artículos, en gran parte acompañados de un texto de presentación. Podemos así considerar que micro-investigaciones participan a una tentativa de exprimir esa realidad.

En la tercera parte, se aborda la relación entre el diseñador, el objeto comunicante y los usuarios. Julie Denouël, socióloga de usos, revela que la frontera entre los diseñadores y los usuarios está todavía hoy demasiado marcada (investigadora en ciencias del lenguaje y especialista en usos de las tecnologías de la comunicación digital). Durante las encuestas llevadas con diferentes socios, ha constatado que: «las cuestiones relacionadas con los usos no intervienen más que en las últimas fases del proceso de desarrollo; lo que nos hace implícitamente suponer que es suficiente con que una tecnología esté bien concebida para que sea naturalmente aceptada y movilizada por parte de los usuarios».

Pero los usuarios tienden a manipular los objetos que se les propone más allá y/o por debajo de sus funciones iniciales. Procede entonces una interrogación sobre la adecuación de los objetos a las necesidades reales de los usuarios, a las representaciones vehiculadas por los objetos manipulados así como la necesidad de los industriales «de tener en cuenta el punto de vista de los usuarios en la dinámica de la innovación y (...) de iniciar una investigación específica que permita de entender lo que los usuarios hacen de los dispositivos técnicos». Tim Brown, dirigente de IDEO y coautor (con Barry Katz) de Design Thinking 2009 desarrolla una concepción del diseño que renueva la relación entre el diseñador, el que fabrica el objeto y el usuario. Publicamos aquí una entrevista inédita de este autor llevada por Art Kleiner, redactor jefe de la revista neoyorquina strategy & business. Muy centrado en lo humano, el «pensamiento diseño» ofrece unos métodos y herramientas que permiten adoptar posiciones perceptivas «descentradas» respecto a las prácticas habituales de los productores, diseñadores, investigadores; dicho descentramiento conduciendo a una comprensión más ajustada de las necesidad de los usuarios. Tim Brown propone integrar el «pensamiento diseño» en el proceso de creación de los objetos. Apuesta por un diseño que se adapta a un contexto dado (local), y que se concibe colaborativo y participativo.

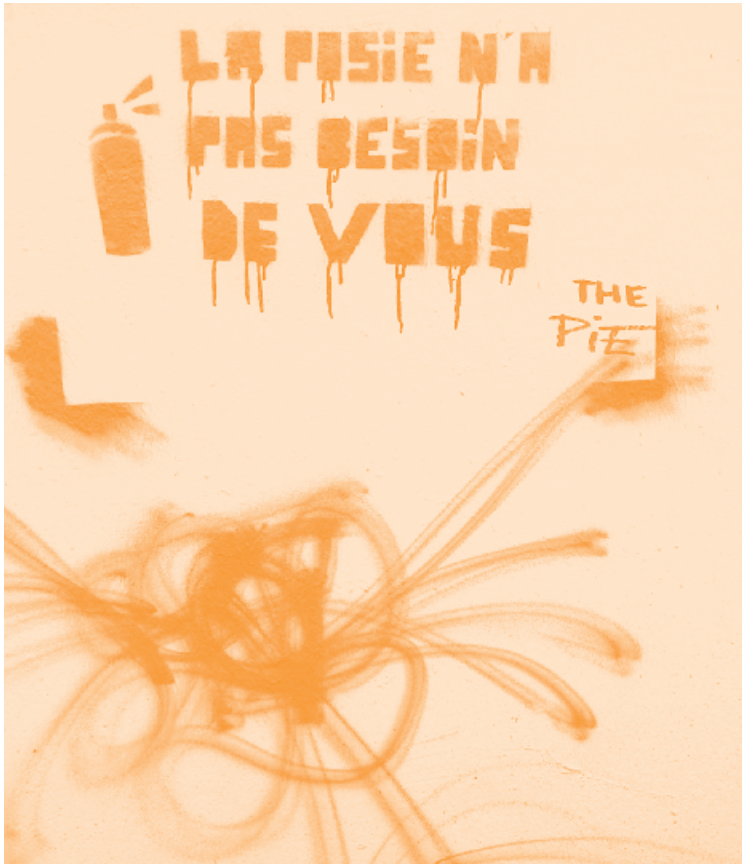
Lo que nos deja ver la investigación prospectiva que restituimos en este número, es que el pensamiento y la acción se cruzan y se descruzan continuamente, engendrando torsiones o distorsiones de los campos de investigación y de aplicación convocados. Porque para adaptar un pensamiento al mundo que lo rodea y a los hombres, es a veces útil tomar camino a través. Es útil otras veces tomar riesgos para hacer vacilar las certitudes, las ideas recibidas, las formas habituales de hacer. Para acometer un pensamiento que reaccione con toda responsabilidad sobre el mundo y con los otros, es necesario evolucionar en un terreno de investigación común, mezclando actores del mundo profesional, universitario, del diseño, estudiantes, y ello para intentar adaptarse a las necesidades reales de los seres humanos.

Lo que nos cuenta además esta investigación prospectiva, es la necesidad, en relación con el contexto local específico, de crear métodos y herramientas colaborativas y participativas. En el marco de una Escuela superior de Bellas-artes, esto puede conducir los estudiantes a revisitar formas de hacer y de pensar el diseño. Nuestro próximo trabajo será pues de crear las condiciones de una investigación que partiendo del marco escolar se expanda hacia fuera, con los socios de los medios social, cultural y económico. Es así como la investigación «Pensamientos el diseño» se desplazará al terreno de la experimentación. El método experimental concede en efecto la posibilidad de testar la metodología de creación abordada en este número sobre un terreno determinado.

Graffiti

Alexandra Menaut
estudiante de 2° ciclo DNSEP / Máster 2

1



1 La poesía no necesita de vosotros © Alexandra Menaut

Alexandra Menaut lleva a cabo una micro-investigación sobre los grafitis en el espacio público de la ciudad de Pau. Muestra sus grafitis instalados en contextos varios, tanto de forma discreta como de forma explícita para ser vistos y/o leídos por el mayor numero de transeúntes.

2

2 Detalle de un grafiti © Alexandra Menaut

3

3 Zest © Alexandra Menaut

4

4 17 de octubre de 1961 © Alexandra Menaut

5

5 Detalle de grafiti © Alexandra Menaut

6

6 Salida de vehículo © Alexandra Menaut

7

7 PFM © Alexandra Menaut

Pascal Nicolas-Le Strat

Profesor de sociología en la Universidad Paul Valéry Montpellier III. Forma parte del comité de lectura de la revista Multitudes.

Sus publicaciones están disponibles en su web personal www.le-commun.fr.

Anima en Montpellier el seminario «Usage et écologie des savoirs» (Uso y ecología de los saberes) y es corresponsable de la Maison des Sciences de l'Homme de París Norte, del seminario «Fabrique de sociologie: pratiques et modes de production des recherches en situation d'expérimentation sociale» (Fábrica de sociología : prácticas y modos de producción de las investigaciones en situación de experimentación social)

Sus temas de investigación atañen: Las micro-políticas de creación o de resistencia – Las formas de experimentación artísticas y sociales – Las políticas del saber – La evolución de las profesiones y de la intervención social.

Publicaciones (selección)

2011

Fabrique de sociologie (Chroniques d'une activité novembre 2009 / février 2011), Fulenn.

2009

Moments de l'expérimentation, Fulenn.

2007

Expérimentations politiques, Fulenn, rééd.

2005

L'expérience de l'intermittence dans les champs de l'art, du social et de la recherche, L'Harmattan.

1998

Une sociologie du travail artistique (artistes et créativité diffuse), L'Harmattan.

Actuar en común / activar el procomún ¿Cómo configurar y constituir lo «procomún»?

Pascal Nicolas-Le Strat

Actuar en común es un principio relativamente etiquetado a base de análisis que remiten a la cooperación, la coproducción o la asociación, incluso si queda aun en esos ámbitos mucho por hacer y por pensar. En cambio, las maneras de *activar el procomún* resultan mucho más inciertas. ¿Qué puede comprender esta puesta en marcha del trabajo sobre lo común, del *trabajo del procomún*? ¿A qué lógicas de acción o de pensamiento nos remite una voluntad tal de actuar sobre la materia, la organización o la carne de lo común? ¿Acaso abre esta preocupación realmente nuevas perspectivas profesionales, intelectuales y políticas, en el ámbito de lo social, de la cultura, del arte o incluso de lo urbano?

El interés es triple. Conviene reflexionar conjuntamente sobre la cuestión de actuar en común (¿Cómo actuar siendo numerosos?, ¿cómo hacer colectivo?), sobre la cuestión de la *constitución de un procomún* (¿Qué nos reúne?, ¿qué nos asocia?, ¿qué poseemos en común?, ¿de qué disponemos en común?), y la cuestión de un *trabajo de lo procomún* (¿Cómo actuar sobre ese común que nos humaniza?, ¿cómo desarrollarlo, extenderlo?, ¿cómo reforzar su capacidad emancipadora?).

Las políticas públicas han multiplicado los «modos de actuar» sobre el individuo (contrato, relato de vida, proyecto de inserción, balance de competencias...) y sobre los territorios (desarrollo social local, diagnóstico territorial común, democracia participativa...) pero muy poco sobre/con el *procomún* (el ser varios, estar juntos). ¿Nos ofrece ese *trabajo del procomún* una alternativa política e intelectual a la acción pública en su forma clásica y heredada del periodo fordista? ¿Podrá contribuir a transformar desde el interior y por el interior una acción pública enormemente determinada en la actualidad por lógicas neoliberales y de seguridad?

¿Podrán emerger nuevas transversalidades entre profesionales de horizontes diversos, compartiendo una misma preocupación por el estar-en-común? Un *trabajo de lo procomún*, ¿tendrá la capacidad de inventar nuevas cooperaciones y colaboraciones entre usuarios y personas interesadas, con todas las personas que tienen que ver con una proposición cultural o una intervención social?

1 La constitución de un procomún

Debe entenderse *constitución* en términos de Michel Foucault cuando escribe: «Se trata de recuperar, entonces, algo que tiene consistencia y ubicación histórica; que no es tanto del orden de la ley como del orden de la fuerza; no tanto del orden de lo escrito como del orden del equilibrio. Algo que es una constitución, pero casi como la entenderían los médicos, es decir: relación de fuerza, equilibrio y juego de proporciones, disimetría estable, desigualdad congruente» **[1]**. Cuando abordo la *contextura del procomún*, no la pienso inmediatamente y de forma prioritaria como estructura jurídica (que podría abarcar el Derecho común **[2]**), a pesar de que pueda implicar la formulación de un conjunto explícito de reglas. La considera ante todo bajo la perspectiva de las relaciones políticas, teóricas y sociales que la afectan y que contribuyen a delimitarla, especialmente en su polémica articulación con el dominio público y el privado. Lo procomún no cuenta con atributos imperativos, inevitables, naturales. ¿Qué es lo que atañe a lo procomún? ¿Cuáles son sus cualidades y qué le es propio? No se puede aportar una respuesta evidente y definitiva a estas preguntas. La *constitución de lo procomún* es el resultado de un compromiso provisional, determinado por las fuerzas sociales presentes,

[1] Foucault, M., 1997, Il faut défendre la société (Cours au Collège de France, 1976), Paris, Gallimard-Seuil, p. 172 (Hay que defender la sociedad, 2003, Madrid, Akal).
[2] Cf. a ese propósito la contribución de Paolo Napoli, 6 de abril de 2011, así como la contribución de Antonio Negri y Nicolas Guilhot en la sesión del 9 de febrero de 2011, «L'histoire du droit et le commun. Quelques éléments de réflexion» en el seminario «Du public au commun». Ambas contribuciones son accesibles en la web del seminario: www.dupublicaucommun.com [consulté le 18 juin 2012].

por las perspectivas teóricas iniciadas, por la dinámica de los colectivos profesionales o militantes.

Igualmente ocurrió, históricamente, respecto a la constitución del sector público (los bienes y los servicios públicos), durante el siglo XX, en el periodo fordista; su perímetro se ensanchó, se reforzó cualitativamente, bajo la presión de las luchas obreras. Los empleados reivindicaron sus aspiraciones e hicieron entrar en acción los servicios públicos, sustrayendo a la apropiación privada numerosos servicios relativos a los cuidados, a la sanidad, a la educación o incluso a la cultura. Esta ampliación del servicio público fue igualmente consecuencia de las luchas feministas que, por ejemplo, obtuvieron la creación de un servicio público para la infancia, condición de la emancipación del ámbito familiar y del acceso a una vida profesional, o de las luchas ecologistas con la creación del *conservatoire du littoral* **[*]** o de los parques naturales que han preservado el acceso de todos a esos espacios y evitado la urbanización especulativa. Hoy en día, esta corriente histórica está agotada. El acceso a los bienes y a los servicios públicos depende de una gestión estatal, no muy diferente a una gestión de empresa, de la que ciudadanos y personas interesadas quedan ampliamente excluidos.

La *constitución del procomún* depende, hoy, del mismo tipo de luchas, pero de luchas que deben iniciarse sobre dos frentes, una contra la apropiación privada y la mercantilización, y otra contra la toma estatal y directiva de los bienes y servicios públicos, ya que el ciudadano se confronta a una doble exclusión, a una doble expropiación una exclusión social causada por las desigualdades introducidas por las lógicas del mercado que limitan el acceso a numerosos bienes y servicios, una exclusión política provocada por la gestión burocrática y directiva de los intereses públicos que obstaculiza toda intención de control democrático. La *constitución de lo procomún* confirmará su auténtica capacidad emancipadora si asume esta doble crítica. Esta debe marcar la diferencia tanto

[*] N.del T.: El Conservatorio del Litoral es un establecimiento público francés creado en 1975 para proteger y valorizar el litoral francés, mediante una política territorial que pretende preservar o restituir sus espacios naturales.

frente a lo privado como a lo público (en su forma heredada del siglo XX). En este segundo plano, la *constitución de lo procomún* retoma la aspiración de autogestión que no ha cesado de resurgir a lo largo de las luchas del siglo XX sin conseguir imponerse de forma durable.

Lo común es un dato completamente relativo; su perímetro y su contenido se establecen en una relación necesariamente conflictiva con lo privado y lo púbico, y dependen de las perspectivas políticas e intelectuales que las diferentes comunidades de vida (un colectivo de barrio) y de actividad (una cooperación de trabajo) le confieren. La *constitución de lo procomún* se aparenta a un campo de fuerza con sus avances (por ejemplo, hoy en internet con las comunidades del software libre) y atrasos (cuando un colectivo no consigue mantener su vitalidad crítica y democrática y que se burocratiza).

Esta *constitución de lo procomún* compromete hoy la responsabilidad de numerosos profesionales y colectivos. ¿Cómo pensar la cuestión de lo común en el terreno del arte, de lo social o incluso de lo urbano? ¿Cómo contribuir a la emergencia de un común en esos terrenos de creación y de actividad? ¿Cómo hacer con las personas interesadas? ¿Cómo lograrlo a escala de un barrio de una institución?

2 Pensar y activar lo procomún

Esta *constitución de lo procomún* se plantea por lo menos a tres niveles.

En el plano de nuestro entorno de vida

El procomún engloba en este caso todos los recursos necesarios: el agua, el aire, el espacio... Pero más allá de eso, nuestro entorno nos abre numerosas oportunidades y disponibilidades, que pueden pensarse y llevarse a cabo como procomún desde el momento en que tomamos consciencia de ello y las formulamos políticamente en esos términos. Nuestro entorno se compone de imaginarios, de sensibilidades, de ideales. Incluye también las calles, los espacios públicos, las construcciones. Estos recursos del entorno son casi infinitos. Nos son tan familiares y evidentes que no los tenemos en cuenta, que omitimos interrogarlos y debatir sobre ellos. Su carácter ordinario los condena al olvido – sobre todo al olvido político. Las empresas no se equivocan; ellas saben perfectamente captar para su provecho esos recursos materiales

e inmateriales, esas necesidades y disponibilidades. Se apropian con fines productivos privados de las realidades que todos nosotros compartimos sin embargo, en común. Los economistas hablan al respecto de externalidades positivas, es decir, de «materias primas» (materiales o inmateriales) que se integran en el proceso productivo aún sin estar presentes en el cálculo económico y financiero. ¿De dónde proceden las ideas y las formas sensibles que las empresas culturales integran en su producción y difunden después en calidad de servicios y mercancías si no es del entorno que compartimos indisociablemente?

El procomún es la palabra que puede designar esta extraordinaria disponibilidad, estos múltiples recursos y oportunidades que nos reserva nuestro entorno de vida. ¿Quién tiene el derecho de apropiarse de ellos y movilizarlos? ¿Con qué fin? ¿Accedemos a ellos sin discriminación? ¿Disponemos de ellos de forma igualitaria?

En este primer nivel, el procomún es principalmente una cuestión de disponibilidad. ¿Quién accede a qué? Es verdad que todos respiramos pero para alguien que viva en París, es mejor no residir en la zona donde llegan los vientos dominantes. La calidad del aire no es la misma si se vive en Aubervilliers que en Neuilly. En ese ámbito también, la disponibilidad y el acceso son cuestiones eminentemente políticas, de ahí la importancia de concebir y construir esta cuestión en términos de «procomún» para poder imaginar colectivamente la disponibilidad de este recurso (de esta necesidad). El procomún reenvía a un pensamiento ecosófico **[3]**, con capacidad de formular nuestra relación individual y colectiva a esas disponibilidades, a esos recursos materiales e inmateriales, a esas producciones de sentido y de imaginario, a esas formas de lenguaje y simbólicas indisociables de la vida cotidiana...

En el plano de nuestra potencia (colectiva) para actuar

¿Qué compartimos en común que sea más íntimo que nuestra capacidad de lenguaje? La lengua es emblemática de lo que construye nuestro ser común. Escapa a la intención de cada

[3 Cf. Guattari, F., 1989, Les trois écologies, Paris, Galilée. (Las tres ecologías, Valencia, 1990).

uno denosotros, tomados aisladamente, pero es indisociable del conjunto humano que constituimos. «Una lengua no existe en efecto en ningún lugar fuera de los cuerpos y de los espíritus individuales de los que la hablan; si esos cuerpos individuales desaparecen uno detrás de otro, la lengua desaparecerá con ellos» **[4]**. No obstante,
la lengua siempre excede **[5]** radicalmente a la suma de los actos de habla ya que es ante todo una capacidad, una facultad, un *empowerment*. Incluso si intentáramos, en un mundo imaginario, sumar el conjunto de los enunciados existentes, no nos acercaríamos ni siquiera a la esencia de la lengua. Lo que compartimos en común no es por tanto un conjunto de realizaciones (de enunciados, de palabras, de actos de habla y de pensamiento, lo que la sociología y la teoría de las organizaciones designan como una cultura común o una lengua común) sino, ante todo, una aptitud genérica: la capacidad indeterminada de decir, de significar, de formular. Nuestro ser múltiple se nutre de este tipo de aptitud: la lengua, el imaginario, el intelecto, la sexualidad...

Somos capaces de hablar, de imaginar, de pensar, de amar...pero también, si persistimos en generalizar este «común», somos capaces de deliberar, de argumentar, de analizar... El *trabajo del procomún* podría por tanto corresponder a este esfuerzo por movilizar y apropiarse del máximo número de facultades, para ejercerlas de la forma más intensa posible, para vivirlas de la manera más igualitaria y más autónoma. Las condiciones de ejercicio de estas aptitudes, convertidas en genéricas, se convierten por tanto en una apuesta prioritaria. En la actualidad, a este registro del procomún se le designa a menudo, en la literatura de ciencias humanas y sociales, como un pensamiento y una activación del *empowerment* **[6]**. Resulta importante subrayar igualmente que el recuento de estas

[4] Yves Citton et Dominique Quessada, «Du commun au comme-un», revue Multitudes n° 45, verano 2011, p. 15. **[5]** Judith Revel insiste en «la excedencia» de la lengua en su análisis de lo común. Cf. su contribución «Produire de la subjectivité, produire du commun (Trois difficultés et post-scriptum un peu long sur ce que le commun nest pas)» para la sesión del 15 de diciembre de 2010 del seminario «Du public au commun», accesible en la web del seminario: www.dupublicaucommun.com (consultada el 18 juin 2012).

facultades nunca es definitivo y que siempre es posible para un conjunto humano dotarse de una nueva aptitud, que se convertirá entonces en genérica. Desde ese punto de vista, *el procomún* forma siempre parte de un devenir.

Los profesionales del arte, de los social o de lo urbano, por citar solo unos cuantos, tienen un fuerte interés en esta causa; resultan ser dominios privilegiados en los que es posible, en común, experimentar nuevas facultades – formas de pensamiento, de lenguaje, de sensibilidad, que compartiremos con mayor motivo al haber sido exploradas y legitimadas colegialmente, en cooperación.

En el plano de un proceso instituyente (constituyente). «Nuestras existencias están estructuradas, orientadas, canalizadas, alimentadas por *procomunes institucionalizados*, de los que podemos trazar la emergencia y sus evoluciones siguiendo el hilo de decisiones humanas y de proyectos de control (más o menos racionales). [...] El *procomún institucionalizado* debe ante todo considerarse como un horizonte de futuro: menos como un territorio a ocupar (en inevitable rivalidad con sus anteriores ocupantes) que como un edificio por construir, cuya disposición, reparto y número de pisos queda aún por inventar en su totalidad **[7]**.» Frecuentemente, cuando solicitamos un procomún, lo buscando mirando atrás; creemos encontrarlo con el retrovisor, como si *el procomún* se relacionara principalmente con una anterioridad. Esta orientación está muy presente hoy en la escuela con el discurso sobre las plataformas comunes de conocimiento. Sin embargo, el procomún es lo que tenemos en el punto de mira y lo que concebimos como horizonte. Se define por lo que intentamos construir conjuntamente y no por lo que disponemos en el presente. Cuando se inicia un trabajo de equipo, los protagonistas se preguntan a menudo sobre lo que los une (una cultura compartida, un lenguaje común) corriendo el riesgo de focalizarse sobre lo que existe, en detrimento de los procesos que se están poniendo en marcha. Es verdad que a medida que el proceso avanza, hay

[6] Cf. Vidal, J., 2008, La fabrique de l'impuissance (La gauche, les intellectuels et le libéralisme sécuritaire), Paris, éditions Amsterdam.
[7] Yves Citton et Dominique Quessada, «Du commun au comme-un», *op. cit.*, p. 18.

ciertos presupuestos que toman forma, se sedimentan y pasan a formar parte del corpus del que disponemos; efectivamente, se institucionalizan. Pero no por ello deben separarse o disociarse del proceso que les ha permitido ver la luz. *El procomún* prueba su vitalidad y su fuerza cohesiva en estos movimientos de elaboración y de constitución, en esa relación instituyente (constituyente) con la realidad. Lo que nos es común, lo que hace el procomún, son los procesos de reinvención de la realidad que llevamos a cabo conjuntamente **[8]** y que, a cambio, nos obligan colectivamente, nos solicitan recíprocamente, nos ponen en relación los unos con los otros. El *trabajo del procomún* corresponde a esta asunción de un riesgo, a esta apuesta política e intelectual – la apuesta de la apertura, del devenir, de lo procesual. Es una manera de vivir (conjuntamente) una situación (que nos concierne a todos), de explorarla y de experimentarla. El procomún es el nombre posible para designar este movimiento y procede, por tanto, y consecuentemente, de un pensamiento y de una acción del proceso (de lo instituyente y constituyente).

Las actividades del arte y de la educación, así como las de lo social o de lo urbano, pueden ser la ocasión de reconfirmar y verificar en común que la realidad se mantiene principalmente en devenir y que lo emergente nos concierne colectivamente; está básicamente a nuestro alcance. Cuando los artistas o los actores sociales colaboran con los habitantes, pueden, en primer lugar, contribuir al aprovechamiento de ese proceso y de lo instituyente. Ellos comprueban por los actos y el pensamiento que lo real está en devenir y que es posible reorientarlo hacia una nueva perspectiva, explorarlo de una forma nueva, con otras palabras, mediante disposiciones inhabituales, mediante una sensibilidad visual, intelectual o física diferente.

Cuando evocamos lo común, somos dirigidos hacia *un pensamiento y actuación ecosóficos*. En efecto, interrogamos y transformamos la relación que establecemos colectivamente con nuestro contexto de vida y de actividad (una existencia de barrio, una comunidad de

[8] Ce que Cornélius Castoriadis nomme L'institution imaginaire de la société, 1975, Paris, éd. du Seuil (La institución imaginaria de la sociedad, Barcelona, Tusquets, 1983).

prácticas...), la relación que tenemos con nosotros mismos en tanto que grupo (las micro-políticas de grupo), la relación que se establece las numerosas anterioridades que nos constituyen colegialmente (la historia de nuestro colectivo, sus experiencias anteriores, sus logros).

Somos enviados igualmente a un pensamiento y una actuación del *empowerment*. Lo común es testigo ante todo de nuestra facultad de construir y de instituir juntos, colegialmente, durablemente.

La *constitución del procomún* implica bien un alcance emancipador en el momento en que nos compromete en una relación distanciada y creativa con nuestras experiencias de vida y de actividad, en el momento en que nos implica en una perspectiva ecosófica y que reclama nuestro *empowerment* de grupo y de comunidad.

3 Trabajo de lo procomún y política del relato

Un grupo o comunidad progresa en su «trabajo colectivo» apoyándose sobre numerosas «formas de hacer (micro) política». Entre ellas **[9]**, me quedo aquí principalmente con el *storytelling* o arte del relato.

El *storytelling* se define como el arte de explicar una historia y de ponerla en escena, intentando llamar la atención y suscitar el interés. Construye un relato al mismo tiempo «inspirando» (por la reflexión) y «movilizando» (por la acción). En su obra Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche **[10]**, Yves Citton remarca la incapacidad de la «izquierda de hoy» para construir relatos portadores de esperanza y de perspectivas - *storytelling* fuentes, a la vez, para la experimentación y para las luchas. La desconfianza que se ha instado respecto a los grandes relatos (el comunismo, la descolonización, la lucha de clases...), ha provocado en la izquierda una profunda alergia hacia toda forma de historia. «Mientras que «la izquierda» se aplicaba virtuosamente a no explicar más historias, una buena parte de su base se convertía a las

[9] He estudiado varias «formas de hacer (micro) políticas» en dos libros: Expérimentations politiques, Fulenn, 2007 y Moments de l'expérimentation, Fulenn, 2009, particularmente las lógicas de mutualización de los conocimientos, el actuar en y por los intersticios, la capacidad de experimentacion...

[10] Citton, Y., 2010, Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche, Paris, Éd. Amsterdam, p. 221

historias simplistas pero enormemente eficaces que le explicaban grandes maestros de los relatos neoliberales, neoconservadores o neofascistas **[11]**.» Esta inhibición es igualmente potente en el campo profesional; los colectivos de artistas o de actores sociales no osan explicar más historias y nos explican «bonitas historias»: historias de emancipación, de promoción social, de conquista de la independencia de vida o de luchas contra las discriminaciones. El imaginario profesional es a menudo reprimido. Tras Yves Citton, pensamos sin embargo que es indispensable restablecer el vínculo con esta capacidad de transformar en palabras y relatos nuestras esperanzas y nuestros deseos. Los artistas están particularmente solicitados por esta causa.

Efectivamente, cada proyecto en el campo urbano, social y cultural es una esperanza: introducir un cambio, aportar un «mejor», suscitar una iniciativa, luchar contra la injusticia...Esta esperanza se llama hablar. Se trata de encontrar las palabras para poderla compartir. Se trata de proponer el relato. El *storytelling* es pues un componente importante en la constitución de un «común» ya que un común es también un relato; un común nos hace entrar en una «historia» (una búsqueda de autonomía, de igualdad, de respeto...). Cada colectivo de artistas adopta igualmente su responsabilidad en ese plano : ¿qué historia nos está proponiendo ?, ¿hacia qué perspectiva nos lleva?, ¿qué valores pone en acción?

Un relato se aparenta a «una acción sobre la acción» que nos ayuda a orientarnos en nuestra propia experiencia. Nos ofrece la oportunidad de recorrer lo que hemos llevado a cabo y de despejar nuevas hipótesis, aportar nuevas perspectivas, dar sentido a ciertos hechos...

En una perspectiva ecosófica, el relato no aspira a resaltar en general una experiencia singular, sino a poner en relación una multiplicidad de experiencias, bajo un modo transversal y lateral. Las acciones no se yuxtaponen simplemente, comunican entre ellas por medio de los relatos que son compuestos. Cada historia funciona, en cierta manera, como un separador que se introduce entre las acciones y facilita el paso de una a otra. Resulta posible entonces

[11] *Idem*, p. 68.

«hojear» una especie de álbum colectivo compuesto de múltiples experiencias. La lectura de situaciones y hechos no opera de forma dominante, desde arriba, a la manera de un relato universalista, sino sobre un modo lateral mediante la interpelación recíproca entre acciones, cada una introduciendo a la lectura de la otra, cada una solicitando la interpretación de la otra.

La concepción clásica de lo procomún deja ver que las personas que se comprometen lo hacen por un interés común. Un acuerdo previo sería indispensable. Un compromiso debería establecerse ante todo. Contrariamente, pienso que un procomún puede únicamente llegar a un resultado si personas con intereses diversos **[12]**, incluso dispares, aceptan implicarse colegialmente en un proceso, siendo conscientes de que tendrán que definir y delimitar dicho proceso, caracterizarlo y negociarlo. Los socios se comprometen de común acuerdo pero sin acordarse necesariamente sobre la totalidad de una perspectiva. «Si todos los actores debieran ponerse de acuerdo sin ambigüedad acerca de la definición de lo que se debe hacer, entonces las probabilidades de realización serían muy débiles, ya que lo real resta durante mucho tiempo polimorfo [...]. En sus inicios, conviene, al contrario, que grupos distintos, con intereses divergentes, contribuyan dentro de una cierta imprecisión para un proyecto que les aparecerá común, proyecto que constituirá entonces una buena agencia de traducción, un buen intercambio de aspiraciones **[13]**.» El interés (común) no existe en el arranque de la acción pero emergerá progresivamente, por efectos de interés mutuo, a medida que las actividades avancen. No se trata ni de un conocimiento ni de una condición previa, sino de algo que se construye. Lo procomún es algo que sucede, que debe provocarse colectivamente y estando en una situación dada, en una coyuntura dada, luchando con cada realidad. Lo procomún no se manifiesta de forma inmediata, sobre la base de cualquier arbitraje o acuerdo, sino que se hace sobre la marcha, en contacto con la dinámica de la experiencia colectiva.

[12] En su análisis del procomún, Judith Revel insiste en la importancia de la *cohabitación de las diferencias*, enero 2011. Ver, por ejemplo, su artículo «Construire le commun: une ontologie», www.eipcp.net / transversal / 0811 / revel / fr (consultado el 18 de junio de 2012). **[13]** Latour, B., 1993, Aramis ou l'amour des techniques, Paris, La Découverte, p. 47.

Textos piratas

Lanlan Su
estudiante de 2e ciclo DNSEP / Máster 2

1

1 Publicidad de un hospital para indicar las enfermedades de tipo sexual. © Lanlan Su

Lanlan Su ha llevado a cabo una micro-investigación en su ciudad natal de Puyan en China. Se ha interesado particularmente en los anuncios prohibidos por el estado o difundidos por particulares sin el control institucional. A menudo escritos a mano y sobre soportes no reglamentarios, estos anuncios ofrecen servicios de todo tipo: compra de papeles falsos (certificados, diplomas, permisos de conducir), resolución de problemas sexuales, encontrar un hospital clandestino, instalar aires acondicionados, alquilar un apartamento o incluso prohibir el estacionamiento.

2

2 Anuncio de trabajo: se busca camarero © Lanlan Su

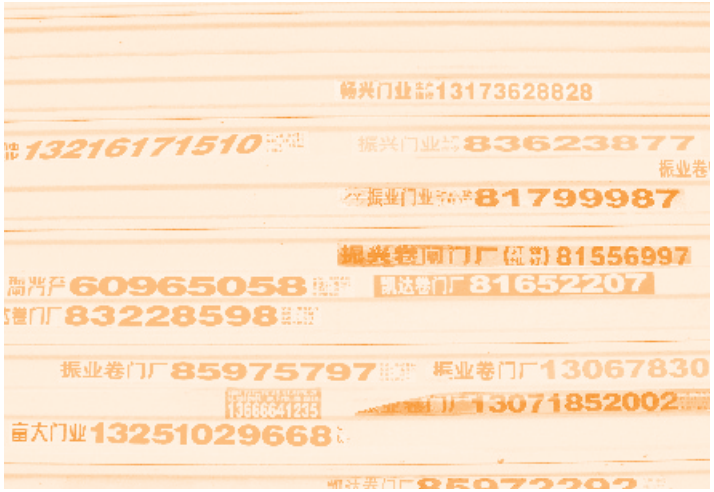
3

3 Panel del comercio presentando sus servicios: lavado, arreglos, plancha... © Lanlan Su

4

4 Anuncios cortos: trabajo, tatuajes © Lanlan Su

5



5 Anuncios cortos © Lanlan Su

6

6 Publicidad prohibida por el estado: compra de diplomas, permisos de conducir... © Lanlan Su

Bruce Bégout

Filósofo y escritor francés. Profesor en la Universidad de Bordeaux III. Sus trabajos se inscriben en la tradición de la fenomenología. Especialista de Edmund Husserl, se dedica a la exploración del mundo urbano, de los lugares comunes así como del cotidiano.

Publicaciones (selección)

2010
Duane Hanson, le rêve américain, Essai, Actes Sud.

2010
Le Park, roman, Allia.

2008
Le Phénomène et son ombre. Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, t. II, Après Husserl, Éditions de la Transparence, collection «Philosophie».

2007
Pensées privées: Journal philosophique (1998 - 2006), Grenoble, Jérôme Millon, collection «Krisis».

2007
L'Enfance du monde. Recherches phénoménologiques sur la vie, le monde et le monde de la vie, t. I, Husserl, Éditions de la Transparence, collection «Philosophie».

2005
La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie, Essai, Allia.

La mentira cotidiana

Bruce Bégout

> «Aquello que llamamos cotidiano no es nada evidente, sino opaco, una forma de ceguera, un modo de anestesia».
> **Georges Perec**

Nada es menos evidente que la evidencia. El carácter conferido a la cotidianeidad no resulta excepción de esta paradoja. A primera vista, lo cotidiano designa este entorno inmediato y próximo de nuestra vida habitual impregnada de una certitud total. Es el mundo dado de antemano por la confianza irreflexiva de una práctica diaria que toma las cosas como vienen sin dudar de ellas. Es la base callada de toda experiencia, aquello sobre lo que el mínimo de nuestros actos se apoya sin saberlo, aunque con firme seguridad.

Sin embargo, esta evidencia que se desprende de la cotidianeidad no es lo que pretende ser. Nos engaña, nos embauca. El cotidiano no se reduce a la imagen banal que éste vehicula y que todo el mundo acepta como marca imborrable de su presencia. Tal es la trampa ordinaria en la que caemos todos los días: creer que el mundo cotidiano es ese medio familiar y sin misterio en el que se desarrollan nuestras acciones habituales y algo torpes, a pesar del hábito. Efectivamente, tomamos lo cotidiano como algo ordinario, común, incluso banal, como una experiencia necesaria, pero inferior y desprovista de todo interés fundamental (menos el interés de la descolorida supervivencia diaria). Alabamos su carácter común y permanente, maldecimos su banalidad y monotonía, pero sobre todo permanecemos indiferentes a su naturaleza profunda. Expliquémoslo: la estrategia de la vida cotidiana consiste precisamente en persuadirnos de que la vida no es más que cotidiano, que aquello que presenta día tras día como el conjunto de cosas ordinarias, corresponde a esta apariencia banal y tranquila. La banalidad de la vida corriente con su séquito de imágenes y esquemas usados (rutina, monotonía, atrofia, atonía, etc.) es la mayor mistificación de la que somos víctimas, pues somos sus artífices cotidianos.

Pero ¿qué nos disimula lo cotidiano?, ¿en qué nos miente? Hay que indicar, en primer lugar, que la mentira cotidiana no tiene nada que ver con la mistificación social, es decir, con la voluntad de un poder determinado (religioso, estatal, sectario, etc.) de difundir su visión del mundo en la realidad haciéndola pasar por natural. Cierto, este tipo de mentira existe de forma corriente cuando una institución social quiere asentar su construcción ideológica y dotarla de la espontaneidad no reflexionada de las prácticas cotidianas. Es el caso allí donde reina la ortodoxia y donde esta intenta transformar los dogmas en hechos normales y conformes al orden de las cosas. Pero la mentira de lo cotidiano es más profunda y más universal que todas las astucias sociales. Se arraiga en la imposibilidad ontológica de vivir sin la seguridad de la domesticación familiar de la realidad. Se trata así de una especie de ilusión transcendental de nuestra existencia, la falsificación primordial, necesaria a la perpetuación de nuestra propia vida, su condición de posibilidad misma. Es porque en efecto el hombre no puede soportar a menudo el carácter indefinido y abierto de la experiencia del mundo que lo rodea, y que le es dado con naturalidad a su nacimiento, indeterminación de origen que él se esfuerza en remediar dando un marco fijo y tranquilizador a su existencia. La vida cotidiana es el lote de consolación a nuestra inquietud originaria, el complot tranquilizador del miedo que sirve de incentivo a todo deseo de vivir. Tenemos cotidiano para no desesperar en nuestra existencia, y esta falsificación benigna es de alguna manera redentora. Es el auxilio inmediato que se ocupa de nuestra existencia, soteriología común que nos ofrece un último recurso próximo y común. Los hechos cotidianos representan la manera más sencilla – y la más universal – de dar la espalda al miedo que constituye la existencia. Es por ello, sin vergüenza alguna, que escondemos nuestro sentimiento de inquietud e inestabilidad de estar en el mundo tras la cortina banal de las ocupaciones del día a día, es por ello que nos perdemos

en el pequeño ritmo de la vida con el objetivo de apagar la fuerza del pavor original. Porque lo cotidiano, con sus prácticas ordinarias, sus gestos comunes y familiares, su manera habitual y poco exigente de pensar, obra por la pacificación de la inquietud nativa del hombre. Controla su ansiedad existencial dándole un modo de vida regular y bien conocido. Su función se acaba de forma exitosa, cuando precisamente los hombres ordinarios creen simplemente que lo cotidiano se resume completamente en ese resultado único, la pacificación, ignorando el origen de esta fabricación de la seguridad y considerándola natural. No ven entonces en ese cotidiano más que la familiaridad final, sin percibir el largo y penoso trabajo de domesticación que esta ha debido ejecutar contra la extrañeza original. La mentira se sitúa en esta substitución sutil de la experiencia original indefinida del mundo, de los otros y de uno mismo gracias a una vida cotidiana que enmascara, bajo la naturalidad fácil y sin interés, la represión de la rareza. En definitiva, el cotidiano nos engaña cuando no es más que cotidiano, cuando desecha la inquietante extrañeza que lo constituye y que se empeña en rechazar, queriendo dar la imagen de un mundo liso, normal e incluso banal. Ya que la desvalorización de lo cotidiano es banal, no resulta ningún problema para él; ensalza, al contrario, su trabajo de disimulación, en la medida en que otorga mayor improbabilidad al reconocimiento trágico de su extrañeza constitutiva.

Triunfa en la banalidad entonces una cotidianeidad desprovista de cualquier vibración, de toda vitalidad, de toda esta dinámica que, únicamente el diálogo constante con la inquietud original de nuestra condición le aportaba. Es el tiempo de la cantinela que explotan sin vergüenza los pregoneros de vidas minúsculas.

La función de todo filósofo dedicado a lo cotidiano es pues desenmascarar esta construcción transcendental de la cotidianeidad como natural, familiar y normal, y de mostrar que, bajo el aspecto banal de la vida corriente (al que se limitan a menudo los partidarios beatos de hechos minúsculos, los aficionados a la trivialidad tranquilizadora y calentuja que nos aburren con su reflexión deformada sobre las pequeñas cosas) que parece perderse en prácticas y hechos ordinarios, se esconde una

dialéctica de la certitud y de la incertitud. Esta no está autorizada a tomar las cosas como son, ya que esta normalidad natural es el resultado de una formación escondida que, precisamente, se esconde en la pseudo-naturalidad de sus producciones. Dicho de otra manera, la filosofía no debe querer coincidir con la vida cotidiana, adoptar sus maneras de ser, de decir y de hacer. Debe deshacerse de este deseo de fusión total con una realidad ordinaria, como si, por ello, esta pensase poder poner fin a la distancia que la separa de la objetividad. No es el hecho de escoger un discurso ordinario que esta entra en contacto real con lo ordinario. Nada es más peligroso para un pensamiento de lo cotidiano que de suponer una unión posible entre los dos. Esos adolescentes que practican skateboard en una calle, esa mujer que arregla la vestimenta de su hijo, ese anciano que busca en el cielo el origen del ruido de un avión, todo esto es absolutamente exterior a la filosofía, y debe en cierta manera permanecerlo. La filosofía, si quiere efectivamente pensar el mundo de lo cotidiano (aunque sea por anular el encanto de su normalidad, de esa mentira corriente que nos calla la verdadera naturaleza de la cotidianeidad propia), debe despedirse del deseo de una coincidencia total con él; en el reconocimiento del fracaso inevitable de esta fusión es donde puede construir un discurso original y no ingenuo sobre la cotidianeidad. Lo cotidiano, lo ordinario, lo común, no son en sí objetos filosóficos; no lo resultan más que cuando la filosofía se pregunta sobre la distancia estructural que existe entre ellos y ella, cuando toma consciencia de la falsedad misma de la cotidianeidad para curarse del fantasma de la comunión final. La virtud primera del pensamiento filosófico no puede ser más que un cierto sentido del abandono ; debe aprender a dejar la realidad ante sí misma, a no querer a expensas de todo explicarla (en todo caso no con las razones que la realidad misma se auto-aplica). Resistiendo a la tentación de una participación total a la realidad – en el último acto del saber absoluto en el que le racional se reconoce enteramente en lo real, y ello en el menor de sus intersticios – la filosofía puede establecer un discurso no ilusorio sobre el mundo de la vida. Ya que no hay filosofía de lo cotidiano; hay únicamente filosofía del desajuste entre filosofía y cotidiano. Lo cotidiano no es el nuevo objeto de la filosofía,

su juguete del momento que esta agitara como un cascabel ante la ausencia de perspicacia. Nada resulta más insoportable que ver florecer en la actualidad esos pequeños libros de pequeña filosofía que toman por tema de su micro-intelecto un balón de rugby, una tabla de surf o una botella de vino. La pequeña filosofía es una filosofía pequeña. Una verdadera filosofía de lo cotidiano reclama otra cosa que la crónica acaramelada de cosas ordinarias que rellenamos de citaciones de autores clásicos como un pavo de Navidad para darse el buen gusto de pensar. Esta exige una puesta al día radical de los elementos y características fundamentales de la cotidianeidad, de los espacios ordinarios, del tiempo cotidiano, de los gestos habituales, en fin una arqueología de nuestra manera de ser ordinaria que no es ni banal ni inexpresiva. Lo cotidiano no es un tema como cualquier otro para la filosofía, sino que el ángulo muerto de su visión en el que esta no puede jamás percibirse ni pensarse.

Interfonos & buzones

Charline Humbert
estudiante de 2° ciclo DNSEP / Máster 2

1

1 Serie de buzones: cartel no institucional puesto por encima del buzón © Charline Humbert

Charline Humbert ha llevado a cabo una micro-investigación fotografiando numerosos interfonos y buzones paseando por las calles de la ciudad de Pau. Estos objetos han sido seleccionados por materializar la frontera entre el espacio público y el privado. Son testimonio igualmente de la forma en la que los inquilinos o propietarios utilizan el soporte papel (celo, plástico, cartón...) y escriben sus nombres y apellidos (a mano principalmente, con máquinas) así como los mensajes que pueden leerse más allá de su identidad.

2

2 Serie «Interfonos» © Charline Humbert

3

3 Serie «Interfonos» © Charline Humbert

4

4 Serie «Buzones» © Charline Humbert

5

5 Serie «Buzones» © Charline Humbert

6

6 Serie «Buzones» © Charline Humbert

Jérôme Denis
Maître de conférences en sociologie à Telecom ParisTech. Il étudie les infrastructures informationnelles dans des secteurs variés (relation commerciale, sécurité informatique, mobilité urbaine).

David Pontille
Sociólogo, jefe de investigación en el CNRS. Sus trabajos desarrollan un punto de vista ecológico y pragmático de los dispositivos de escritura en los diferentes campos profesionales.

Blog científico (con Philippe Artières) www.scriptopolis.fr

Publicaciones (selección)

2012
Denis J. et Pontille D., dossier «Les petites mains de la société de l'information», Revue d'Anthropologie des Connaissances, vol.6 (1).

2011
Denis J. et Pontille D., «Aménager des espaces circulables: la dynamique des déïctiques», revue Sciences de la société, n° 80, pp. 177 - 192.

2011
Denis J., Pontille D., et Brighenti A.M., dossier «Urban Knowledges», Lo Squaderno, n° 19.

2011
Denis J. «Le travail de l'écrit en coulisses de la relation client», revue Activités Vol. 8 (2), pp. 32 - 52.

2010
Denis J. et Pontille D., Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro, Paris, Presses des Mines, 200 pages.

2010
Denis J. et Pontille D., «Les espaces de variation des objets graphiques», Graphisme en France, n° 17, pp. 5 - 8.

2009
Pontille D., «Écriture et action juridique. Portrait de l'huissier de justice en réparateur», Semen, n° 28, pp. 15 - 31.

La fabricación escriptural del mundo

Jérôme Denis & David Pontille

El dominio de la escritura es abordado por las ciencias sociales de una forma bastante restrictiva. Esquematizando, los estudios dedicados a la escritura se interesan esencialmente por dos aspectos: por un lado, su dimensión textual, privilegiando el análisis de las grandes obras literarias (sus formas, sus autores, sus profesiones...); por otro, su dimensión cognitiva articulada a las políticas de la educación dirigidas al desarrollo de las personas. Existen sin embargo muchas otras formas de existencia del escrito mucho más banales y aparentemente insustanciales, que merecen ser el centro de exploraciones científicas igual de profundas, incluso aunque obliguen a examinar objetos menos nobles que los «textos» en el sentido tradicional del término.

Un mundo de escritos

Interrogar el espacio de la escritura en nuestro mundo pasa por un doble movimiento. En un plano teórico, consiste antes de todo en desembarazarse de una definición limitada que reduce el alcance y la densidad. Esta definición puede tomar diversas formas. Ella hace, por ejemplo, del escrito el soporte de una lengua en la que la sede original sería la palabra, y resume así la escritura como un acto de transcripción, comprendida principalmente por sus debilidades y su falta de profundidad: el escrito sería aquí una especie de sucedáneo de la palabra. La reducción puede jugarse también a un nivel más general, desplazando lo escrito a lo simbólico, es decir, signos que no existen más que en lugar de otra cosa, un real del que no constituyen más que una representación obligadamente insatisfactoria, o incluso engañosa. Ante estas concepciones empobrecidas, el interés es, al contrario, explorar la fuerza pragmática de la escritura, de reconocer a la vez la variedad de actos de lenguaje específicos que se dan en la práctica de la escritura y la agentividad misma de los objetos gráficos. Dicho de otra forma, el primer movimiento consiste en interrogar la performatividad del escrito.

El segundo desplazamiento es cuestión de observación. Para entender lo que hacemos con y para el escrito, y aquello que los escritos nos hacen hacer muy a menudo, resulta indispensable dirigir la mirada más allá de los grandes temas tradicionales de las ciencias sociales. Hay que asumir una cierta miopía – retomando el término de Bruno Latour **[1]**, y centrar su atención sobre las cosas anodinas, seguir el rastro de pequeños objetos, tomar en serio prácticas y utensilios de escritura que se asemejan a otros anecdóticos. Asumir, como Georges Perec, que es en lo infra-ordinario, literalmente ante nuestros ojos, que se juegan dimensiones cruciales de lo que llamamos con demasiada pompa la sociedad, o más bien lo social, y nuestra historia **[2]**.

En cuanto aceptamos concentrar la atención en un documento, un papel pequeño, una casilla de formulario, una inscripción mural, una pequeña marca hecha por un obrero sobre la calzada o sobre el borde de su taller, una operación de corrección, lo anecdótico da paso a la riqueza de objetos gráficos que descubrimos innumerables y cuyos modos de existencia se muestran de una gran variedad **[3]**.
Y nos damos cuenta rápidamente que nuestro mundo no está únicamente poblado por escritos que lo habitarían como tantas otras marcas exteriores de la actividad humana, sino que este reposa literalmente sobre algunos de ellos, que le dan forma, lo organizan, lo estructuran... El mundo se sostiene en parte sobre infraestructuras escripturales que, desde las marcas sobre la carretera hasta las códigos de barra informáticos, garantizan el funcionamiento cotidiano.

¿Cómo demostrar esta abundancia? ¿Cómo documentar las acciones de lo escrito? Mas que apuntar a la exhaustividad, proponemos inventariar aquí algunas pistas para un trabajo de descripción y de análisis de la fabricación escriptural del mundo, insistiendo en los aspectos menos evidentes o más bien aquellos que pasan a menudo desapercibidos junto a dominios mil veces

[1] Latour, B., 2006, Changer de société, refaire de la sociologie, Paris, La Découverte. **[2]** Artières, P., 2007, Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire, Paris, Les Prairies Ordinaires. **[3]** Artières, P., 2012, La Ville Écrite, Paris, Éditions Georges Pompidou.

más estudiados como la escritura literaria o periodística. Hemos desarrollado algunas de esas pistas en diferentes artículos, capítulos y obras académicas, pero nos apoyaremos esencialmente aquí sobre extractos de nuestro blog científico «Scriptopolis» **[4]**. Se trata de una producción colectiva (con Philippe Artières, historiador) dedicado a explorar las prácticas ordinarias de la escritura y de la lectura mediante el uso de la fotografía y de cortos textos. A través de esta operación de publicación colectiva (los artículos no son atribuidos a un autor, menos los realizados por invitados), buscamos documentar, y a codificar en continuo movimiento, la inmensa variedad de formas de acción de la escritura.

Organizaciones

La mayoría de los objetos gráficos que ocupan nuestro mundo contribuyen a organizarlo. Basta con centrar nuestra mirada unos instantes en una calle o en el interior de un edificio para medir la amplitud del fenómeno. Las formas que toma esta organización escriptural son muy variadas. Podemos retener una serie de marcas que inscriben, en los lugares mismos, ciertos signos distintivos. Esas marcas operan diferentes niveles de identificación. Los rótulos señalan, por ejemplo, los lugares, indicando a distancia un nombre y a veces la naturaleza de la actividad que acogen. En el suelo, encontramos numerosas formas de marcas que, en mayor parte, especifican el uso de los espacios que transforman en inteligibles, delimitando así las zonas reservadas a entidades particulares: peatones, ciclistas, personas de movilidad reducida, buses o furgonetas por ejemplo **[a]**.

[a] Entidades
© Jérôme Denis et David Pontille

[4] www.scriptopolis.fr

Otra forma de organización cuenta con objetos de escritura más «expresivos», que exponen en lugares diversos lo que podríamos llamar manuales de instrucciones. Bajo la forma de carteles, paneles exteriores o notas más efímeras en los espacios de trabajo o los hoteles, por ejemplo, esos escritos toman la forma de textos que recuerdan explícitamente una serie de reglas entre las cuales la propia exposición parece servir de advertencia, incluso de consolidación.

Mientras que las marcas reposan esencialmente sobre convenciones y sobre la capacidad de cada uno de reconocer una forma de línea o de color, los modos de uso actúan bajo el modo de la referencia, dirigiéndonos a veces directamente a un texto de ley o a un decreto. Como lo atestigua la fotografía tomada en una estación balnearia **[b]**, su instalación levanta innumerables preguntas, por encima de todas, la de la elección de las reglas que deben exponerse ante todas aquellas que se refieren a un lugar y que nadie está «exento de conocer».

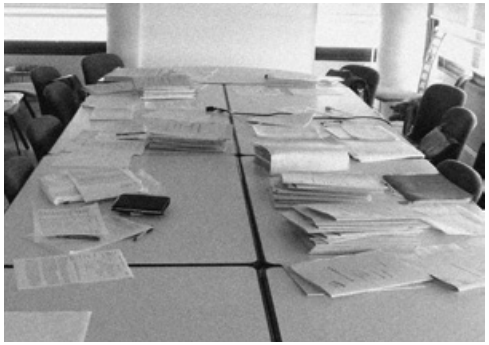
[b] Reglas
© Jérôme Denis et David Pontille

Por último, encontramos entre los dispositivos de organización gráfica lo que Deleuze et Guattari han llamado «consignas» **[5]**: signos a-representacional orientados por completo a la acción de los que los contemplan. Esos signos, de los que la flecha es ejemplo característico, no representan nada, no sustituyen un tipo de «significado». Al contrario, permiten una organización gráfica

del espacio, entremezclándose a la arquitectura y al mobiliario para componer un dispositivo de orientación híbrido.

Infraestructuras

La escritura ocupa igualmente un lugar primordial en la organización cotidiana de nuestras actividades cuando deja de ser expuesto en los sitios que contribuye a organizar, pero en los que aparece entre bastidores, en despachos y servicios administrativos de sectores muy diferentes. Objetos múltiples como los dosieres, los formularios, las notas, los comunicados, los ficheros, etc. componen una infraestructura escriptural esencial en la vida de las empresas y de las instituciones en las que son al mismo tiempo su esqueleto (jurídicas, económicas, directivas...) e intermediarios en la mayoría de intercambios. Si en los casos precedentes la adherencia y el posicionamiento preciso de los objetos gráficos eran dimensiones importantes de performatividad, en este caso es la circulación lo que constituye la fuerza de la escritura. Esta circulación opera generalmente en dos tiempos. Un primer ciclo observa la transformación de los documentos a lo largo de una serie de etapas más o menos largas: los elementos que componen un dosier son por ejemplo anotados, ordenados entre ellos y progresivamente reordenados; los textos jurídicos o normativos son corregidos, enmendados, tachados... A lo largo de un segundo clico, son fijados en su forma, duplicados, archivados y, algunos, reactivados sirviendo de prueba por ejemplo **[c]**.



[c] Candidatos
© Jérôme Denis et David Pontille

[5] Deleuze G. et Guattari F., 1980, Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2, Paris, Éditions de Minuit (Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-textos, 1988).

Al igual que la señalización y las marcas urbanas, el mundo del papeleo está mal conocido y considerado, a pesar de las numerosas investigaciones que se han dedicado a las prácticas de la escritura en el trabajo. Resulta además hoy su estudio de gran importancia ya que la informatización generalizada ha separado las formas y las capacidades de acción de esos escritos subterráneos, condenados a no circular más que en el interior de las administraciones y de las empresas. Entre las infraestructuras escripturales que dan forma a una parte importante de nuestras vidas, los estándares de comunicación electrónica y las evoluciones del propio código informático constituyen espacios de investigación estratégica para documentar la extensión del dominio de la performatividad de la escritura.

Estos dos dominios primeros de la escritura, rápidamente elucidados aquí, no orientan únicamente la mirada hacia una serie de objetos gráficos que merecen un examen bien particular. Indican también los intereses generales de una investigación, especialmente en cuanto a las condiciones de felicidad de la escritura. La atención a los dispositivos de organización grafica invita así a ampliar el punto de vista en la observación y a comprender en qué vías y en qué formas de relación con otros escritos se basa la capacidad de ciertos objetos gráficos a organizar el mundo. Igualmente, el estudio de las infraestructuras escripturales necesita que no se concentre únicamente en los documentos, sino que tome en consideración la pluralidad de las operaciones que permiten su circulación y aseguran su entrada en vigor reiterativa. Así, tomar en serio la acción de la escritura habitualmente considerada anodina supone cuestionar las propiedades materiales y no limitarse a las evidencias que algunos han descrito como los fundamentos de una «cultura» material.

Ecologías

Podríamos insistir en numerosas cualidades propias a los artefactos gráficos destinados a organizar el mundo para explicar la forcé. La fabricación de la eficacidad de los dispositivos de marcación pasa, en la mayoría de los casos, por un cierto nivel de estandarización (colores, materias, plantillas...). La instalación de deícticos, destinados a indicar

y designar entidades en situación, puede ser únicamente exitosa si la elección de su emplazamiento responde a ciertas exigencias. Pero hay que añadir a sus diferentes cualidades internas, la importancia de las relaciones mucho más generales que mantienen los objetos de este tipo con lo que las rodea y especialmente con otras formas escripturales.

En los sitios públicos, las especies de escritos proliferan. Los espacios de exposición son limitados y su ocupación toma la forma de una verdadera ecología gráfica, cada especie cooperando o luchando a su manera contra las otras y en grados distintos. Esto es especialmente visible cuando se sigue la instalación y el mantenimiento de dispositivos de organización cuya concepción supone, a veces implícitamente, que una parte al menos de las especies que le hacen la competencia y que cohabitan en los mismos espacios, sean controladas. Este es el caso del grafiti, cuya supresión constituye una premisa evidente a la acción deseada de la señalización del metro. Aunque, como hemos podido demostrarlo a propósito de la RATP **[*]**, este es igualmente el caso de la publicidad la cual, en una presencia desmesurada, se la considera amenaza para los paneles direccionales y otros planos de la red **[6]**. En ambos casos, lo importante es señalar que la lucha no está aun ganada **[d]**.

[d] Estacionamiento
© Jérôme Denis et David Pontille

[*] N.del T.: Compañía arrendataria autónoma de los transportes parisinos. **[6]** Denis J. et Pontille D., 2010, Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro, Paris, Les Presses Mines ParisTech.

Estas necesitan un trabajo de mantenimiento continuo y una supervisión del entorno que muestra hasta qué punto la performatividad gráfica no puede limitarse únicamente a las cualidades internas de los objetos gráficos.

Hablar de ecología gráfica permite además dirigir la atención sobre la gran variedad de formas escripturales que ocupan los lugares públicos y abordar de forma más directa las preocupaciones relativamente recientes en las ciudades. Los espacios urbanos parecen afectados por problemáticas próximas a las de la economía de la atención (donde una explosión de la oferta engendra una saturación de la demanda) que se traducen en términos ecológicos, en el sentido esta vez de la ecología política. Los debates para hacer emerger nuevas exigencias de regulación de las formas de marcación de la ciudad, son hoy numerosos. Dichas exigencias sobrepasan los aspectos estéticos y de seguridad que han prevale-cido hasta hoy, para señalar los riesgos de saturación visual y de información en los espacios urbanos. La ciudad de São Paolo es un ejemplo radical en la materia, ya que esta ha puesto en marcha en 2006 una ley municipal «por una ciudad limpia» que conduce a una regulación drástica de los formatos publicitarios y a una amplia campaña de descartelización.

Trabajo

Para ampliar el horizonte de análisis de la escritura, es esencial comprender el trabajo específico sobre el que reposa la performatividad de los objetos gráficos. Lo recordábamos hace un momento, la ecología gráfica de los sitios públicos pasa por el despliegue de operaciones de supervisión y de mantenimiento. Este trabajo es constante y constituye una de las condiciones de éxito de los objetos que aspiran a ordenar los espacios. Es el caso del mantenimiento general: los paneles deben ser sustituidos de forma regular, las marcas renovadas, y los neones de les rótulos cambiados. Si estas tareas no se cumplen regularmente, la acción misma de organización gráfica es atacada.

Esto quiere decir que la performatividad gráfica no se limita únicamente a los objetos escripturales, sino que se reparte a lo largo de la cadena sociotécnica en la que caben objetos, profesiones,

herramientas, reglas y valores. Esta dimensión es más sensible cuando se estudian las infraestructuras escripturales. Las actividades que confluyen en la fabricación de objetos gráficos, y que aseguran las condiciones de su circulación, son variadas y detentan un lugar primordial en cada etapa del ciclo de vida de esos escritos. Para tomarlas plenamente en cuenta, un desplazamiento se impone en la mayor parte de investigaciones en sociología y en psicología que se ocupan de las prácticas de escritura en el trabajo, limitadas a las formas de actuar «con» documentos. Al contrario, la investigación se orienta hacia las especificidades del «trabajo de lo escrito», comprendido como el conjunto de operaciones que se dirigen hacia la acción «de los» objetos escripturales, es decir que alimentan su fabricación, su circulación y su mantenimiento.

Se abren entonces posibilidades de investigaciones inéditas, sensibles a aspectos a menudo olvidados en el seno de las infraestructuras escripturales, como la importancia de las manipulaciones. El tratamiento de los dosieres, las entradas de datos informáticas, la verificación, las clasificaciones, son algunas de las operaciones en las que la manipulación de objetos gráficos prima por encima de la lectura de los textos. Prestando atención, formas de relación a la escritura emergen y que se alejan de la dicotomía estándar entre lectura y escritura. El trabajo de lo escrito supone diversas formas de compromiso con los objetos escripturales que no se resumen a esas dos acciones, mucho más complejas de lo que aparecen, como en las funciones que consisten a anotar, subrayar, tachar, pulsar **[e]**.

[e] Retirar grapas
© Jérôme Denis et David Pontille

El abanico de las prácticas es más largo de lo que podríamos imaginar en un primer instante: para los operadores, leer un documento in extenso o proceder a una lectura selectiva, significa inscribir su acción en diferentes horizontes de expectativa y significa movilizar concepciones distintas respecto a su actividad.

Observar el trabajo de la escritura en sectores en los que se la considera esencialmente como «papeleo» permite igualmente comprender su riqueza cognitiva. Las tareas de introducción de datos y de verificación, cruciales en la alimentación de bases de datos en una multitud de sectores de actividad, reposan en efecto aun sobre la apreciación de los operadores, ante las dudas y ante cuestiones que se desprenden de todo documento escrito.Interpretar huellas poco nítidas, comprender las razones de una casilla vacía, tomar la iniciativa de corregir incoherencias, son muchas de las tareas generalmente poco reconocidas, incluso prohibidas, pero que hacen a pesar de todo el cotidiano de los operadores y sin las que la mecánica del «tratamiento» (dosieres, datos...) se asfixiaría.

Frente a ello, este tipo de investigaciones invitan también a explorar las razone que incitan a numerosas empresas a investir en formas de organización de trabajo centradas en el «todo escrito». Estos modelos de organización, que se dan tanto en el sector privado como en el público, hacen de la transparencia y de la inmediatez propiedades intrínsecas a las infraestructuras escripturales. Con ello, dibujan las condiciones de trabajo particularmente difíciles para los operarios de la sociedad de la información, quienes se esfuerzan pese a todo de garantizar la fiabilidad de los escritos de los cuales garantizan la circulación. Asociados a nuevas formas de automatización de la relación cliente, organizan un verdadero «back offisación» del mundo del que queda por mesurar todas las consecuencias **[7]**.

Materias

La atención a los diferentes aspectos esbozados hasta aquí, abre pistas aún poco exploradas. Reposan sobre una dimensión crucial que no hemos todavía mencionado: la consideración de diversos materiales con los que son compuestos los objetos gráficos y que, posicionados unos con otros, contribuyen también a la performatividad de la escritura.

Cuando se exploran las ecologías gráficas y las situaciones de trabajo escriptural, es en efecto imposible de limitarse a una postura exclusivamente hermenéutica que no cesa de enviar el significado y el valor de los textos más allá de la materia.

Los materiales son ingredientes esenciales de las condiciones de éxito de la escritura: el dibujo de un paso de cebra pasa por ejemplo por componentes de pintura particulares, un color estandarizado, etc., al igual que ciertos actos jurídicos requieren el uso de tintas wwv, o que los formularios administrativos que, si no son rellenados con el buen color, no pueden pasar la prueba del tratamiento óptico automatizado. Son las disposiciones materiales las que dan a los objetos gráficos su plena consistencia y quienes garantizan su valor. Estabilizados, les aseguran la capacidad de inscribirse en diversas redes, ejerciendo una de las principales fuerzas de la escritura como instanciación lingüística que circula en el tiempo y en el espacio más allá de la presencia de sus iniciadores (diseñador, grafista, tipógrafo, creador, autor...).

Preocuparse de la materia de los escritos no se resume sin embargo a la exploración de sus fuerzas tangibles, como es hoy en día aún frecuente. A pesar de ser sólidos y estar estandarizados, los objetos gráficos no son ni eternos ni están exentos de fallo: los materiales se gastan, se rompen, pierden en resistencia. Es una dimensión importante de la parte ecológica de la performatividad de la escritura, y particularmente de los escritos expuestos en lugares públicos. Su exposición, por ejemplo al sol **[f]**, resulta a la vez su fuerza y su debilidad.

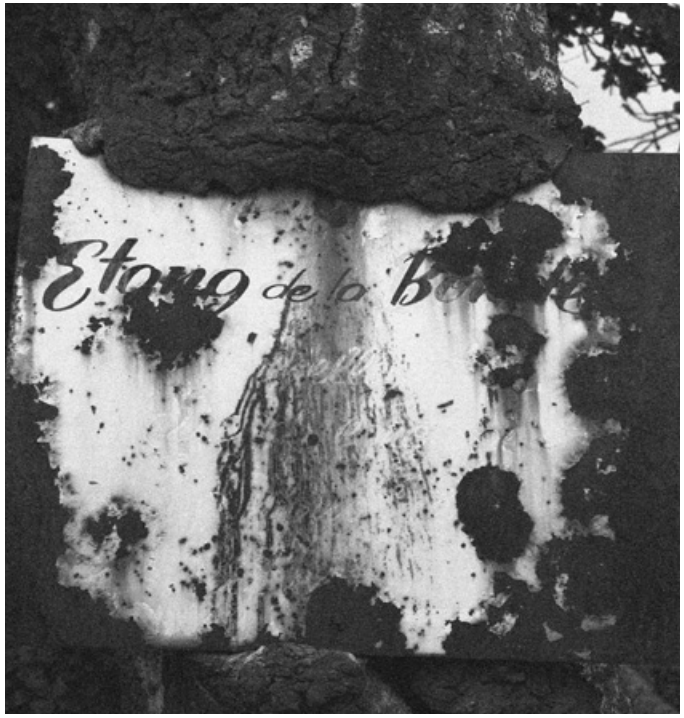
[f] Insolación © Jérôme Denis et David Pontille

[7] Denis J. et Pontille D., 2012, «Travailleurs de l'écrit, matières de l'information», Revue d'Anthropologie des Connaissances, vol. 6, n° 1, p. 1- 20.

En otros términos, el interés por las propiedades materiales de la escritura pasa también por la observación de las condiciones de su fragilidad y por la aceptación de su grado de energía: aunque sean estables a la vista durante un cierto tiempo (variable en función de las situaciones) los materiales de la escritura siguen vivos y se transforman sin cesar, hasta desaparición **[g]**.

Este puntoo es crucial en la postura que defendemos aquí. Las consecuencias de entrar en la materia de los objetos gráficos son radicales. Implica, en primer lugar, que los escritos no se resuman a textos gráficamente fijos en espera de una pluralidad de interpretaciones.

Sobre todo, refuerza aún más los dos puntos que hemos descritos más arriba: el escrito es cuestión de ecología gráfica y de trabajo. Estas dos dimensiones esenciales de la performatividad de la escritura se cristalizan en un dominio de actividades que resta desconocido y que es crucial estudiar de más cerca: el mantenimiento y la reparación.



[g] Vida y muerte © Jérôme Denis et David Pontille

Garantizado por profesiones en las que se desarrollan especialidades y formas de conocimiento dedicadas a las propiedades materiales de los objetos gráficos y a su fragilidad, el trabajo de mantenimiento se aparenta a una forma de cuidado (de care) cuyo estudio está aún por realizar.

El poder de las mayúsculas

Mario Vinícius
estudiante de 2° ciclo DNSEP / Máster 2

La coexistencia entre las mayúsculas y las minúsculas del alfabeto latino no ha sido siempre apacible como podría creerse. Desde su creación hasta nuestros días, esos signos, que rodean y escriben nuestra existencia, cuentan con una evolución gráfica compleja. En efecto, a pesar de que esos signos tienen un espacio físico, plástico y semántico propio en la escritura, vemos como en una misma material textual - desde manuscritos hasta los medios informáticos actuales - su relación puede variar entre armonía y desarmonía. Ello me ha conducido a cuestionar las relaciones de poder lingüísticas y gráficas entre mayúsculas y minúsculas. Tras una breve introducción a la historia de estas formas y de sus usos, llevaremos la mirada sobre nuestro entorno grafico y sus ecologías; la idea principal siendo mostrar que las letras son organismos omnipresentes y muy potentes que dan forma a los paisajes de nuestra existencia.

Breve historia sobre la forma de las mayúsculas y de las minúsculas

La matriz mental o esqueleto común **[1]** de la mayúscula aún empleada hoy no ha padecido alteraciones a lo largo del tiempo. La *Capitalis Monumentalis* se creó para escribir sobre monumentos mensajes proclamando el poder del Imperio Romano; el ejemplo más representativo es sin duda la inscripción de la Columna Trajana [a], que data del siglo II d.C., que anunciaba: «El senado y el pueblo romano, al emperador César Nerva Trajano Augusto, hijo del divino Nerva Augusto, germánico, dácico, pontífice máximo, tribuno por decimoséptima vez, imperator por sexta vez, cónsul por sexta vez, padre de la patria, para mostrar la altura que alcanzaba el monte y el lugar ahora destruidos para obras como ésta.»

[1] Adrian Frutiger, 1983, Des signes et des hommes, Éditions Delta & SPES, Denges. (Signos, símbolos, marcas, señales, Barcelona, Gustavo Gili, 2007)

[a] Inscripción en *Capitalis Monumentalis* sobre la base de la Columna Trajana. © Monti, Roma / Ikona

Esas letras fueron primero dibujadas y esculpidas más tarde ; los gestos del escultor seguían las líneas trazadas con el pincel. Esta manera de hacer explica en parte porque el trazo grabado preserva el movimiento orgánico de la mano **[2]**. Para confeccionar manuscritos prestigiosos, otras mayúsculas, influenciadas directamente por la Capitalis Monumentalis, fueron utilizadas; la pluma era preferida al pincel. En paralelo, la escritura cursiva romana se desarrolló gracias principalmente a la correspondencia epistolar cotidiana. Esta escritura contenía ya algunos signos arquetípicos que, con la evolución del alfabeto latino hacia la bicameralidad – es decir la distinción entre las letras mayúsculas y las minúsculas en un mismo alfabeto –, son parte del esqueleto común de las letras minúsculas utilizadas hoy.

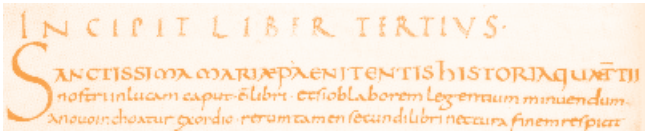
La cristalización de la forma actual de las minúsculas ha sido mucho más tardía que la de las mayúsculas. Dos momentos importantes retienen nuestra atención. El primero es la creación de la minúscula carolingia en el siglo VIII por Alcuin de York bajo la impulsión de Carlomagno. El emperador habría deseado uniformar de forma simple y legible la comunicación escrita en el vasto territorio del imperio. Para concebir la minúscula carolingia, Alcuin se inspiro principalmente en las escrituras unciales y semiunciales **[b]**, que a su vez contenían formas de letras hoy reconocidas como minúsculas (provenientes respectivamente de la antigua y de la nueva cursiva romana) mezcladas a otras identificadas como capitales – por ejemplo la «n» semiuncial que conserva la forma capital compuesta por dos trazos verticales y uno diagonal en medio.

[2] David Harris, 2009, A arte da caligrafia, Ambientes e Costumes Editora, São Paulo.

[b] Esquema de Adrian Frutiger mostrando la evolución de las mayúsculas hacia las minúsculas, 1983, Des signes et des hommes, Éditions Delta & SPES, Denges © Adrian Frutiger

El segundo es el redescubrimiento de la minúscula carolingia por los escribas humanistas italianos del siglo XV. Esto han influenciado de forma decisiva los primeros grabadores de caracteres romanos como el pionero Nicolas Jenson, francés basado en Venecia en 1470 **[3]**. Hay que destacar que estos escribas o dibujantes de caracteres han sido los primeros desde la Antigüedad a estudiar seriamente la construcción de las formas de la *Capitalis Monumentalis*, estudio que se puede encontrar en la obra del italiano Luca Pacioli De divina proportione (cuyo manuscrito data de finales del siglo XV, con una primera versión impresa en 1509) y en la obra Champ Fleury, libro de 1529 del francés Geoffroy Tory. Debemos al Renacimiento el arraigo de la mezcla sistematizada de las mayúsculas romanas y de las minúsculas carolingias en los textos de trabajo. Es en este periodo nace la bicameralidad del alfabeto latino tal como la conocemos hoy, ya que hasta entonces, estos dos diseños – a pesar de las formas de transición unciales y semiunciales antes mencionadas – existían de forma independiente. Se podían encontrar antes ambas en una misma página manuscrita, pero raramente en una misma línea, menos en el caso de las letras floridas. Era corriente usar en el cuerpo paleográfico las mayúsculas, para los títulos bajo la forma de letras floridas y/o para la miniatura, y las formas carolingias y sus derivadas en el texto propio. Esto presupone la existencia de una jerarquía en los escritos **[b]** **[4]**.

[3] Es posible que Jenson haya llegado a Venecia hacia 1469, pero sabemos poco de lo que hizo entre 1462 y 1469.


INCIPIT LIBER TERTIVS·
SANCTISSIMA MARIA PAENITENTIS HISTORIA QUAE TII
nofert in lucem caput · & libri · est hoc laborem lege erratum minuendum
Anouo in choxtur · cordie · rerum tamen secundi libri nectura finem respicat

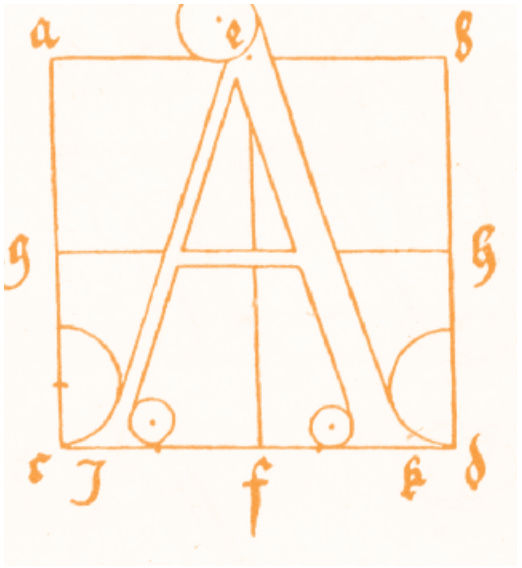
[b] Détail d'une page manuscrite A arte da caligrafia, 2009, Ambientes e Costumes Editora, São Paulo © David Harris

Las mayúsculas: reflexiones graficas y humanas

La *Capitalis Monumentalis* era utilizada para grabar inscripciones sobre los monumentos del Imperio Romano. La palabra monumento, teniendo como primer sentido en latín *monere* «recordar», pero también el sentido «advertir». Esta escritura tenía en consecuencia una función de perpetuar la memoria de las conquistas del imperio advirtiendo de su poder. Más allá de la etimología, sus dibujos tenían plásticamente un aspecto monumental. Analizando las formas y contra-formas de las *Capitalis Monumentalis*, Frutiger **[5]** demuestra una fuerte relación entre esta escritura y la arquitectura de los monumentos de entonces. ¿Puede una escritura transmitir monumentalidad? Por supuesto, la forma en la que se percibe la monumentalidad no es la misma en diferentes culturas. En occidente, de fuerte influencia latina, se asocia frecuentemente lo monumental a lo político y a una ocupación grandiosa del espacio (de hecho, la palabra monumental se usa habitualmente para designar algo gigantesco, colosal). La altura y montura de las mayúsculas son superiores a las de las minúsculas, lo que es ya un primer indicio de monumentalidad. Podemos igualmente mencionar su verticalidad rígida y pronunciada **[6]**. Por otro lado, en varios

[4] Detalle de una página manuscrita en la que la jerarquía de la escritura ha sido adoptada: el titulo y la letra florida han sido escritas en mayúscula, la primera línea en uncial y el resto del texto en minúsculas carolingias. **[5]** *Ibid.*, Adrian Frutiger, 1983, pp. 101 - 102. **[6]** A pesar de que las serifas no forman parte de nuestra matriz mental de letras, el efecto aumenta si estas están presentes, como en el caso de las *Capitalis Monumentalis.*

caracteres de imprenta, antiguos o contemporáneos, las letras mayúsculas guardan las proporciones canónicas de la Antigüedad clásica **[c]**. Pero no son únicamente las formas las que dan a las mayúsculas una carga política a lo largo de la historia, también sus usos, y vamos a intentar mostrar en este artículo que ambos están íntimamente ligados.



[c] Las proporciones canónicas del diseño de la «A». Extracto de la obra Proporciones de las letras 1525 de Albert Dürer (Durero). © Dürer, A, 1965, Of the Just Shaping of Letters, Dover Publications Inc., New York

A demás del uso inicial de la Capitalis Munumantalis, la escritura de las mayúsculas que derivan más directamente - si las comparamos a la escritura de transición uncial o semiuncial y, en definitiva, a las minúsculas - han ocupado históricamente una posición elitista en la maquetación. Es el concepto de la jerarquía de la escritura y de la jerarquía topográfica. Los títulos y las letras floridas escritos en mayúsculas ocupan efectivamente los espacios privilegiados de la página. Con la aparición de la imprenta en Occidente, contemporánea a la bicameralidad en el alfabeto latino, la ortografía contemporánea nace, y con ella las reglas de emplazamiento de las mayúsculas que cambian según el país y en función del contexto tipográfico. A ese propósito, vamos a concentrarnos sobre ciertos casos individuales de uso de la mayúscula.

En la mayoría de las lenguas europeas, los nombres propios son mayusculizados, a pesar de que las reglas de mayusculización fueron aún bastante maleables hasta principios del siglo XVIII, a causa del índice elevado de analfabetismo en Europa. El nombre permite establecer un contacto formal con el estatus según las épocas y lugares – ese estatus puede ser religioso (el bautismo es un ejemplo) o secular (como las partidas de nacimiento o los documentos de identidad). Según la perspectiva laica, se puede interrogar el espíritu antropocéntrico del Renacimiento: ¿puede éste haber influenciado la consolidación sistemática de esta regla? En inglés, a pesar de que no lo haya hecho de forma irrevocable (otras teorías existen y no se excluyen las unas a las otras), la consolidación de la mayusculización del pronombre de la primera persona del singular «I» me lleva a preguntarme si no se trata de un caso en el que se erige la monumentalidad de nuestra autoridad (y en consecuencia, de nuestra responsabilidad) ante el mundo, en la forma de ser individuo. Hablando de ejemplos notables ligados a la religión en cuanto a la mayusculización, se pueden mencionar las mayúsculas de deferencia, como en los pronombres personales que se refieren a Dios, igual que la mayusculización misma de la palabra «Dios».

En el espacio público, las inscripciones monumentales, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, que emplean mayúsculas de forma ostentativa son aún hoy visibles. Varios monumentos políticos construidos siglos después de Roma siguen sin utilizar la vocal «U» (añadida a nuestro alfabeto después de Roma), y utilizan la «V» en su lugar **[d]**.

[d] Detalle del monumento a los combatientes de la Haute-Garonne, en Toulouse 2008 (disponible en www.panoramio.com) © Jefferson Wellano

Esta conexión con el pasado nos lleva a pensar en el origen de nuestras instituciones, y suscita en algunos casos críticas. Tipografías modernistas como Herbert Bayer (artista que ha estudiado y enseñado en la Bauhaus) **[e]** y Jan Tschichold (grafista y tipografista muy influyente) han propuesto la abolición de las mayúsculas en beneficio de la unicamaralidad de las minúsculas;

[e] Fuente Universal, de Herbert Bayer, creada entre 1925 y 1926, esta fuente contiene únicamente minúsculas. Jubert, R, Graphisme, typographie, histoire, Éditions Flammarion, 2005, París.

esta mentalidad práctica pone prioriza la economía de tiempo y de recursos necesarios así como de la estética: Tschichold en la Neue Typographie (1928) **[f]** **[7]** argumenta que el alfabeto latín bicameral está constituido por un sistema de mezcla de diseños no armonizados, dada la evidente distancia que existe entre las épocas históricas que han visto aparecer ambos diseños: la *Capitalis Monumentalis* y la minúscula carolingia **[8]**.

[f] Proyecto de Jan Tschichold para un alfabeto unicameral y fonético.

[7] La tipografía ha realizado esta investigación hacia una nueva escritura entre 1926 & 1929. Crédit: Roxanne Jubert, 2005, Graphisme, typographie, histoire, Éditions Flammarion, Paris.

[8] Jan Tschichold, 1998, The New Typography, University of California Press, Berkeley.

Tras esta actitud modernista se esconde un pensamiento utópico ligado a la asociación de las minúsculas con los valores democráticos – cuando son las letras más frecuentes en la mayoría de los textos. Otra ventaja funcional, a demás de la simplificación racional que resulta de un alfabeto unicameral, diría que las minúsculas, teniendo ascendientes y descendientes, y por tanto más variedad de formas, son más rápidamente leídas respecto a las mayúsculas. Esta teoría persiste, defendida por estudios específicos que han incluso, a modo de ejemplo, guiado la decisión de la administración de Nueva York en 2010 a cambiar toda la señalización del estado. En efecto, estando esta completamente compuesta por mayúsculas no permitía según este estudio una buena legibilidad. Así, todos los paneles de señalización han sido remplazados y utilizan hoy mayúsculas y minúsculas.

Conclusión

Esta reflexión es un trabajo en proceso, queda aun explorar numerosos matices sobre la relación que mantienen el poder y las mayúsculas en sus usos. Respecto a la bicameralidad, varios alfabetos unicamerales, como el georgiano o el hebreo demuestran que esta no es de necesidad absoluta. A pesar de que los argumentos modernistas hayan podido tener un cierto eco, continuamos a utilizar a la vez las dos formas: minúsculas y mayúsculas. Tras varios siglos de familiarización con este sistema, parece difícil ir contra hábitos culturales persistentes – al menos a corto plazo, ya que ello implicaría esfuerzos considerables de adaptación tanto como individuos como de nuestra organización social. Sea cual sea la situación, notamos que a pesar de que la unicamaralidad minúscula se hace vez más presente a través de herramientas como el mensaje de texto o el e-mail **[9]**, las formas antiguas tienen que enseñarse para que podamos descifrarlas y, en consecuencia, descifrar toda la historia que existe detrás de esas formas, una historia rica en contradicciones.

[9] En los que un deseo de comunicación escrita rápida e informal se sirve de esta simplificación.

Julie Denouël
Profesora en ciencias del lenguaje y miembro del laboratorio Praxiling, Universidad Montpellier III-CNRS.

Axes de recherche

Usos sociales de las TNIC (análisis de las relaciones entre configuración de los dispositivos técnicos y la organización de las practicas discursivas, interaccionales y relacionales). – Identidad digital (análisis de los procesos de expresión, de producción y de reconocimiento de sí mismo en Internet) – Nuevos medios, cultura participativa y producción de la información en Internet – Cultura de pantallas y presencia digital.

Publications

2012
«Lien social, sociabilités numériques et sites de réseaux sociaux», Denouël, J., F. Granjon, in M. Amar et V. Mesguich (dir.), Bibliothèques 2.0: À l'heure des médias sociaux, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, pp. 23 – 31.

2011
«Identité», Communications (n° thématique «Les cultures du numérique»), n° 88, pp. 75 – 81.

2011
Denouël, J., Granjon, F., (dir.), Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, Paris, Collection Sciences sociales, Presse de l'École des Mines, p. 322.

Del usuario al creador, y vuelta. Algunos elementos sobre la integración de la experiencia de los usuarios en los procesos de innovación.

Julie Denouël

Si se observa la organización de los procesos de innovación, se constata aún a menudo que las cuestiones relativas a los usos no intervienen más que en las últimas fases del proceso de desarrollo. Esto deja suponer implícitamente que basta con que una tecnología este bien concebida para que sea naturalmente aceptada por los usuarios. Sin embargo, numerosas son las innovaciones que, a pesar de su calidad intrínseca (técnica, gráfica, etc.), se encuentran bastante poco explotadas, y ello por diferentes razones: ciertas responden de forma relativamente limitada a las necesidades de los usuarios, otras no estando plenamente adaptadas al contexto de actividad del público al cual son supuestamente dirigidas, y otras proyectando tipos de acción que no concuerdan con las reglas de organización de la vida social, etc. De este modo, los universos de usuarios y conceptores resultan a menudo aún, por desgracia, extraños el uno para el otro.

A pesar de ello, numerosos industriales consideran desde hace tiempo que es necesario tomar en cuenta el punto de vista de los usuarios en la dinámica de innovación y que, para hacerlo, es importante lanzar una investigación específica que permita entender lo que los usuarios hacen con los dispositivos técnicos **[1]**. Desde principios de los años 80, sistemas de innovación integrando la problemática de los usos se han puesto en marcha, como por ejemplo los que tratan los CSCW (*Computer Supported Cooperative Work*), situaciones de trabajo complejas supuestamente estructuradas en entornos profesionales fragmentados, prácticas de cooperación mediatizadas diversamente por tecnologías y tareas individuales y colectivas respondiendo a organizaciones y

[1] Investigación específica por su diferencia, principalmente, a una operación de marketing.

temporalidades muy distintas. En este marco, «los programadores y los creadores de los dispositivos técnicos sentían bien que debían comprender mejor cómo los individuos trabajaban y se organizaban, con el objetivo de crear sistemas técnicos que respondieran mejor a las necesidades de los individuos y de las organizaciones **[2]»**. Para favorecer una mejor adaptación de las innovaciones a sus usuarios y a los contextos de ambos, los equipos de ingenieros – y particularmente los de los centros de investigación y desarrollo (I + D) – fueron desde entonces completados con investigadores en ciencias humanas y sociales (ergónomos, psicólogos, sociólogos, lingüistas, economistas, historiadores, etc.) aportando, en distintos momentos de la concepción, pistas sobre la manera con la que los individuos se apropian, rechazan o contornan (respecto a otras), las innovaciones técnicas.

Así, progresivamente, las experiencias de los usuarios, a través de sus utilizaciones y usos (nociones próximas pero no exactamente sinónimas), han sido comprendidas como recursos esenciales a las dinámicas de innovación. Propongámonos pues, en el marco de este artículo, precisar primero en qué utilizaciones y usos constituyen puntos de entrada pertinentes para comprender las experiencias de los usuarios, y después dibujar los contornos de tres modelos de creación integrando precisamente esas experiencias.

1 La experiencia de los usuarios: ¿cuestión de utilización o de uso?

El vocabulario, por sentido común nos lleva a menudo a considerar *utilización* y *t* como dos términos sinónimos. Sin embargo, si se observa la forma en que estos últimos son convocados en el campo científico, se debe constatar que atañen a sistemas de sentido distintos (pero igualmente complementarios en un proceso de creación): si la noción de *utilización* implica un punto de vista fino sobre la relación entre individuo y tecnología y permite conocer los procesos cognitivo y funcional en la manipulación de un objeto

[2] Jauréguiberry, F., Proulx, S., 2011, Usages et enjeux des technologies de communication, Toulouse, Erès, p. 43.

técnico, la noción de uso supone ampliar el campo de observación para incorporar más el *contexto social y cultural* en el que las tecnologías son movilizadas.

La noción de *utilización* forma parte de las herramientas de análisis fundamentales de la ergonomía y de las ciencias cognitivas, que se sitúan más a menudo en el marco de estudios sobre las IHM **[3]**. Desde este punto de vista, analizar el proceso de *utilización* pretende determinar el interés general y particular de un dispositivo técnico nuevo y, de ese modo, identificar los obstáculos a los que un *utilizador* puede confrontarse en el momento en el que moviliza esta nueva herramienta. El proceso de *utilización* es entonces estudiado a través de tres criterios correlacionados **[4]:** el de la *utilidad* (¿existe una adecuación entre las funciones ofrecidas por el dispositivo técnico y las que el *utilizador* necesita para realizar las tareas que les son atribuidas?), el de la *usabilidad* (¿el dispositivo técnico elegido por el *utilizador*, es utilizable?, ¿es eficaz, eficiente y satisfactorio desde el punto de vista del *utilizador*?) y el de la *aceptabilidad* (¿el dispositivo técnico, respeta las normas y convenciones sociales que regulan las situaciones en las que el *utilizador* va a tener que movilizarlo?). De esta manera, el enfoque construido a partir de la noción de *utilización* supone un examen detallado de la «experiencia *utilizador*» **[5]**, es decir, la forma en la que un individuo va a poder comprender las diferentes funciones técnicas y poner a continuación en marcha los scripts de acción ofrecidos por la tecnología en función de los objetivos preestablecidos. En esas experiencias se propone a los individuos de efectuar un conjunto de test, a menudo en el laboratorio o en el

[3] Sencah, B., 1990, Évaluation ergonomique des interfaces Homme / Machine: une revue de la littérature, Rapport INRIA n° 1180, Le Chesnay, INRIA Publications.
[4] Tricot, A., Plegat-Soutjis, F., Camps, J.- F., Amiel, A., Lutz, G., & Morcillo, A., 2003, «Utilité, utilisabilité, acceptabilité: interpréter les relations entre trois dimensions de l'évaluation des EIAH», in C. Desmoulins, P. Marquet et D. Bouhineau (dir.), Environnements informatiques pour l'apprentissage humain, Paris: ATIEF / INRP, pp. 391- 402. **[5]** Bercenilla, J., et Bastien, J. M. C., «L'acceptabilité des nouvelles technologies: quelles relations avec l'ergonomie, l'utilisabilité et l'expérience utilisateur?», Le Travail Humain, n° 72, pp. 311- 331, 2009.

marco de experimentaciones, cuyos resultados permiten de definir las condiciones óptimas de *utilización*, a través de las cuales el dispositivo alcanza su finalidad.

Con la noción de uso, nos desvinculamos de una perspectiva centrada en el *utilizador* para abrir focal e interesarnos tanto en el *utilizador* como en el contexto social y cultural con el que está asociado. Esta noción está en relación con la sociología de usos, corriente de investigación pluridisciplinar en ciencias sociales **[6]**. Manteniendo igual distancia entre ambas concepciones en ciencias sociales, una más bien «tecnodeterminista» **[7]** y la otra más bien «sociodeterminista» **[8]**, la sociología de usos pretende comprender, no lo que las tecnologías hacen a los individuos sino lo que los individuos hacen a las tecnologías. De esta forma, esta corriente se propone observar, acercándose a las practicas, los «usos reales» tal y como se realizan en los contextos identificados (en el domicilio, en el trabajo, en los transportes, etc.), por individuos con trayectorias biográficas diversas. Para proceder a ello, hay que apoyarse en diferentes métodos de investigación sobre el terreno (observaciones etnográficas, entrevistas, diarios de abordo, etc.), con el objetivo de comprender el contexto de los usuarios e identificar las diferentes lógicas (interaccionales, relacionales, económicas, sociales, culturales y también técnicas) que estructuran la manera como estos movilizan las tecnologías. Interrogar el contexto resulta aquí indispensable y central, en la medida en que las tecnologías no son nunca objetos neutros y que sus usos se revelan siempre plurales y heterogéneos. De hecho, los diferentes trabajos han podido mostrar en varias ocasiones que la apropiación de los nuevos dispositivos daba lugar a transformaciones – o incluso reinvenciones – en las que los scripts de *utilización* imaginados por los ingenieros solían

[6] Denouël, J. et Granjon, F., 2011, Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, collection Sciences sociales, Paris, Presses des Mines.
[7] Suponiendo que toda innovación técnica impacta sobre las actividades sociales y constituye un elemento motor de los cambios históricos y relativos a la sociedad.
[8] Suponiendo, al contrario, que las estructuras de reproducción de lo social condicionan el desarrollo y la forma de utilizar las tecnologías.
[9] Jouet, J., 2000, «Pratiques de communication et figures de la médiation», Réseaux, p. 60, pp. 99 –120, 1993.

ser deformados, eludidos o reciclados por los usuarios. Con ello, estas investigaciones han podido poner de evidencia el hecho de que todo uso se inscribe en una «doble mediación» **[9]**, principio reflexivo entre *tecnogénesis y sociogénesis* – «a la vez técnico ya que la herramienta estructura la práctica, pero también social ya que las formas de uso y el sentido acordado a la práctica se nutren del cuerpo social» **[10]**.

Tomemos un ejemplo de esta conducta, a partir de un análisis relativamente extendida que concierne el uso de las webs de redes sociales: observamos a menudo el hecho de que la masificación de los usos del web 2.0 habría favorecido una tendencia a la expresión de sí mismo – incluso la exposición de sí mismos –, fenómeno que dependería de una exacerbación patológica del *yo* y que sería consecuencia de las culturas narcisistas que invaden las sociedades capitalistas avanzadas **[11]**. En apoyo a estos análisis, que necesitarían basarse en exámenes empíricos sólidos, diferentes investigaciones sobre el terreno han subrayado que, cierto, las redes sociodigitales autorizan la producción y la exhibición de identitemas personales – incluso íntimos – (procesos relativos a la tecnogénesis), pero que esos mismos identitemas son producidos de forma a ser orientados hacia el otro, con lo que se espera una reacción, incluso una evaluación, a cambio. Se observa entonces que el proceso de expresión de si mismo que caracteriza los usos de las redes sociodigitales se inscribe entre los sucesivos procesos relativos a la *sociogénesis*, ligados a una voluntad de extimidad **[12]**, de puesta en contacto **[13]** y de reconocimiento social **[14]**.

Igualmente, para comprender las diferentes lógicas que atraviesan los usos así como su plasticidad, se pide cada vez más que los investigadores en ciencias humanas y sociales

[10] Jouët, J., «Retour critique sur la sociologie des usages», Réseaux, 18 / 100, p. 497. **[11]** Twenge, J.M., Keith Campbell, W., 2009, The Narcissism Epidemic. Living in the Age of Entitlement, New York, Free Press. **[12]** Tisseron, S., 2011, «Intimité et extimité», Communications, n° 88, pp. 83 – 92. **[13]** Cardon, D., 2009, «L'identité comme stratégie relationnelle», Hermès, n° 53, pp. 61– 66. **[14]** Granjon, F. et Denouël, J., 2010, «Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux», Sociologie, n° 1, vol.1, pp. 25 – 43.

intervengan antes en el proceso de creación. Si la cooperación entre investigadores en SHS e ingenieros se opera con más o menos facilidad y eficacia **[15]**, observamos sin embargo que la experiencia de los usuarios es hoy considerada, desde el punto de vista de los responsables industriales, como un interés central para la innovación que necesita la puesta en marcha de procesos de creación apropiados.

2 Tres modelos de creación integrando la experiencia de los usuarios

Apoyándonos en los trabajos de Alexandre Mallard, sociólogo especialista de los procesos de innovación en el sector de la empresa **[16]**, vamos a presentar tres modelos de creación que integran la experiencia de los usuarios a los que se recurre de forma frecuente hoy en los centros de I+D. La *incubación*, la *percolación* y la internalización entablan, cada una, un proceso específico que tiende a establecer las líneas de separación entre usuarios e ingenieros y, por ello, a encontrar nuevos recursos (potencialmente inesperados o inimaginables de otra manera) que alimentan el proceso de creación.

El modelo de *incubación* se cumple en el interior de un centro de I+D y se distingue por establecer una coordinación estrecha entre los diferentes actores de un equipo de concepción pluridisciplinar. El dispositivo asociado a este modelo reposa en un *proceso iterativo*, implicando alternancia de secuencias de concepción, de secuencias de desarrollo y de secuencias de test y de experimentaciones. En una primera fase, el dispositivo técnico en

[15] El deseo de formar equipos pluridisciplinares que permitan asociar competencias y puntos de vista distintos choca a veces con principios de realidad difíciles a esquivar, algunos provocados por dificultades de organización o temporales (analizar los usos requiere por ejemplo trabajar sobre temporalidades de medias a largas que se compaginan mal con las temporalidades cortas que son la base de organización del sector industrial y del mercado económico), otros ligados a la dificultad de reunir y hacer colaborar individuos de formaciones y culturas distintas y distantes, o incluso radicalmente opuestas. **[16]** Mallard, A., 2011, «Explorer les usages, un enjeu renouvelé pour l'innovation des TIC», in J. Denouël et F. Granjon (dir.), Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages, Paris, Presses des Mines, pp. 253 – 282.

curso de elaboración es llevado a confrontación de forma repetida con un «universo exterior». Este universo exterior conforma un espacio de experimentación y de simulación de utilizaciones, construido a menudo en laboratorio por ergónomos, mediante el que va a ser posible poner a prueba ciertas hipótesis acaecidas a lo largo de proceso de innovación o recoger informaciones que no son disponibles en la esfera de la concepción **[17]**. Esta primera fase del proceso de *incubación* tiene como ventaja el permitir la identificación progresiva de mandos sobre los que será posible intervenir para controlar la trayectoria de uso a venir; aunque sólo sea para evitar el fracaso. Es a la salida de ese proceso de concepción secuencial que interviene la comercialización de la innovación técnica y su difusión en el mercado. En una segunda fase, el proceso de *incubación* se completa con una secuencia de análisis de usos, destinada a observar, en una temporalidad más o menos larga, la forma con la que los usuarios introducen y movilizan las nuevas tecnologías en su contexto de vida. El resultado de estas observaciones es presentado al equipo responsable del desarrollo en vistas de nuevos ajustes del dispositivo lanzado al mercado o de nuevas innovaciones.

Respecto al modelo precedente, el de *percolación* establece un trabajo de apertura hacia el exterior del centro de I + D. En ese marco, el objetivo es de desarrollar las capacidades de innovación de la empresa completándolas con nuevos recursos externos. ¿Qué entendemos por «recursos externos»? Esta formulación puede tener acepciones plurales según el sistema de *percolación* que se utilice. En efecto, este segundo modelo de concepción ha sido declinado en diversos procesos. Entre ellos, la *open innovation* **[18]** que supone que los servicios de creación de una empresa desarrollen interacciones con los actores conductores de dinámicas de usos y de innovaciones (ingenieros independientes, diseñadores, responsables de start_up,

[17] Deuff, D., Cosquer, M. et Foucault, B., 2010, «Méthode centrée utilisateurs et développement agile: une perspective ‹ gagnant-gagnant › au service des projets de R&D», Proceedings IHM 2010, ACM, pp. 189 - 196. **[18]** Chesbrough, H., Vanhaverbeke, W., West, J., 2006, Open Innovation. Researching a New Paradigm, Oxford, Oxford University Press. **[19]** Este proceso presenta vínculos con las dinámicas participativas del código abierto, sin ser - ni mucho menos - un equivalente exacto.

investigadores de esferas privadas y académicas, etc.) y, por ello, comprendan las innovaciones emergentes **[19]**. Para llevar a cabo este proceso de innovación abierta, se necesita una creación de red, a través de coloquios, conferencias y otros espacios de intercambio entre miembros de un mismo sector de actividad **[20]**. Mallard destaca a este propósito que «el objetivo ideal de este tipo de (práctica) es de captar los efectos de 'creatividad en espacio abierto' que constituye la circulación de ideas y proyectos en esos lugares de discusión, efectos que resultan aún de mayor interés dado que las proposiciones de usos en cuestión se asocian a tecnologías en desarrollo - en vez de ser aisladas como es el caso a menudo en los ejercicios de creatividad clásicos» **[21]**. Por otro lado, la innovación toma forma, aquí, en la articulación del interior y del exterior de la empresa, a través de un proceso de reparto recíproco de informaciones y conocimientos.

El modelo de creación mediante *internalización* retoma los principios de apertura y de captación de recursos externos presentes en el modelo de la *percolación*, pero en un contexto y con formas de compartir relativamente distintas. En efecto, el objetivo es, aquí, concentrarse en los usos que se producen en las comunidades de prácticas, de captar los más pertinentes para redirigirlos hacia los centros de creación industrial, inscribirlos en las nuevas estrategias de desarrollo y difundirlas después en el mercado **[22]**. Numerosas innovaciones relacionadas con internet, y particularmente con el web 2.0, participan de este proceso: el p2p, el wifi o las webs de redes sociales son todos fruto del trabajo colectivo de aficionados, de grupos de estudiantes o de militantes asociativos, alejados de

[20] n el campo de la innovación de las tecnologías de la información y de la comunicación, la *Cantine numérique* — creada en París y exportada a diferentes ciudades de Francia -, forma un «espacio de trabajo colaborativo», como ha podido ser descrito por M. Akrich, M. Callon y B. Latour («L'art de l'intéressement» in D. Vinck (dir.), Gestion de la recherche. Nouveaux problèmes, nouveaux outils, Bruxelles, De Boeck, pp. 27 - 52, 1991), particularmente favorable a la constitución de redes y, por ellas, a la circulación de conocimientos e ideas (cf. http://lacantine.org). **[21]** *Ibid.*, Mallard, 2011, p. 270. **[22]** Además, esta forma inscribe entre las lógicas de lead users descritas por Eric von Hippel (2005, Democratizing innovation, Cambridge, MIT Press) o dinámicas de *innovación ascendentes* explicadas por Dominique Cardon (2006).

los círculos de innovación industrial. El aumento creciente de los usos de estos mismos dispositivos ha obligado a los industriales a acompañar su difusión, apropiándose y desarrollando nuevos estándares que, en un cierto momento, se han transformado en ineludibles (como en el caso del wifi) o reorientando su estrategia y concepción de servicio (por ejemplo, centrándola aún más en el intercambio de contenidos culturales digitales desde la aparición del p2p). Desde el punto de vista de los actores industriales, este procedimiento ofrece numerosas ventajas ya que «los colectivos correspondientes (son) lugares de experimentación intensiva del binomio dispositivo-*utilizador* y de la puesta en común de saberes que resultan de esas experimentaciones, y (que en ese aspecto) pueden favorecer la emergencia de nuevos productos con gran capacidad para usos efectivos» **[23]**. Dicho esto, la *internalización* implica un proceso que debe poderse poner en marcha de forma inteligente. Puede hacer surgir situaciones que tiendan hacia la explotación del trabajo producido en externo. Para ser igual de eficaz que justo, la asociación del mundo mercantil con el mundo no mercantil debe, en este caso, reposar sobre un sistema de colaboración, él mismo fundado en un estricto reparto a iguales.

Conclusión

En el marco de este artículo, hemos pretendido recordar el interés de integrar la experiencia de los usuarios en el proceso de creación. El análisis de los usos sociales de los dispositivos técnicos puede llevar al descubrimiento de prácticas diversas, y a veces inesperadas, sobre lo que la tecnología puede realizar y lo que podemos realizar con ella. Además, es útil poder elaborar sistemas de innovación que integran, en diferentes momentos del proceso de creación, el punto de vista de los utilizadores y de los usuarios. Perfilando los contornos de los tres modelos que actualizan ese tipo de procedimiento, hemos intentado subrayar los diferentes modos de articulación entre usuarios y creadores y, con ello, reflejar los diferentes espacios en los que es posible encontrar nuevos recursos para la creación de objetos innovadores.

[23] *Ibid.*, Mallard, 2011, p. 268.

Grafiti

Oxana Andreeva
estudiante de 2° ciclo DNSEP / Máster 1

1

1 Hinchas de fútbol contra un equipo contrario (reutilizando su emblema), extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

2

2 Palabras de apoyo a un partido ruso, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

3

3 Declaración de amor sobre un muro, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

4

4 Grafiti (significando mercurio) en cirílico, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

Oxana Andreeva ha llevado a cabo una micro-investigación sobre los grafitis diseminados en las estaciones de un tren del extrarradio en dirección de Moscú. Se ha interesado particularmente a los mensajes defendiendo ideas políticas, apoyando un equipo de fútbol o haciendo declaración de amor. Ha puesto especial atención al alfabeto utilizado para escribir dichos mensajes, constatando que la mayoría estaban escritos en alfabeto latino y pocos en cirílico.

5

5 AFragmentos de diálogo entre diferentes personas escritos a mano, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

6

6 Grafiti en cirílico, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

7 El nombre de un político en cirílico, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

8

8 Mensaje de hinchas de un equipo de fútbol utilizando el emblema del equipo, extrarradio de Moscú © Oxana Andreeva

Art Kleiner

Art Kleiner es escritor, conferenciante y periodista. Es redactor jefe de strategy + business, revista dedicada a la administración, publicada por Booz & Company.

Es autor de The Age of Heretics: A History of the Radical Thinkers Who Re-invented Corporate Management, 2e édition, Jossey-Bass, 2008 y de Who Really Matters: The Core Group Theory of Power, Privilege, and Success, Doubleday,2003. Es director editorial de la serie Fifth Discipline Fieldbook avec Peter Senge y coautor de Schools That Learn, Doubleday 2000 y The Dance of Change, Doubleday 1999.

www.well.com / user / art /index.html

Tim Brown

Es presidente de *IDEO*, sociedad que ha fundado su reputación creando el primer ratón de Apple y el Palm V. *IDEO* aconseja empresas multinacionales y organismos públicos, en los campos de la educación, la sanidad y lo social. Tim a recibido numerosos premios en diseño, y sus trabajos han sido expuestos en el Museum of Modern Art de New York, en la Axis Gallery de Tokyo y en el Design Museum de Londres. Ha obtenido en 2004 una cátedra honorifica de ciencias del Art Center College de Pasadena, California, y ha sido nombrado en 2005 profesor invitado en diseño en la Universidad de Northumbria, Newcastle, Inglaterra.

Tim Brown, Barry Katz, Change by Design: how design thinking transforms organizations and inspires innovation, Harper Collins Publishers, New York, 2009.
Para la edición francesa, L'Esprit design: le design thinking change l'entreprise et la stratégie, traducido por Laurence Nicolaieff, collection Village Mondial, Éditions Pearson, août 2010.

www.ideo.com
http://designthinking.ideo.com

Caminos del pensamiento — Entrevista de Tim Brown

Art Kleiner

Tim Brown, dirigente de IDEO y co-autor con Barry Katz de la obra Change by Design, 2009, desarrolla una concepción del diseño que renueva la relación entre el creador, aquel que fabrica el objeto, y el usuario. Publicamos aquí una entrevista inédita de Tim Brown conducida por Art Kleiner, redactor jefe de la revista neoyorquina strategy + business.

Strategy + Business ¿Cuál es la esencia del design thinking? ¿Cómo puede este estimular la innovación?

Tim Brown Se trata de un proceso permitiendo de crear nuevas opciones. Los directivos aprenden métodos sofisticados para hacer sus elecciones y son a menudo muy perspicaces en ese dominio. Sin embargo, es muy complicado elegir entre un conjunto de opciones ordinarias. Podéis aprender una nueva forma de explotar los recursos en el momento oportuno o transferir formas de producción al mundo entero consultando las revistas o las webs en Internet sobre economía. Y podéis adoptarlas rápidamente – sin embargo, vuestra competencia os imitara seguramente bastante rápidamente, ya que tienen acceso ellos también a las mismas informaciones que vosotros.

Por lo tanto, ¿Cómo optimizar la creación de nuevas elecciones? Normalmente, cuando intentan innovar, la mayoría de las organizaciones tienden a limitarse a la I + D **[1]** tecnológica. Pero si tomamos como referencia a Peter Drucker y su libro Innovation and Entrepreneurship (Harper & Row, 1985), vemos que describe siete tipos de recursos en materia de innovación, y la tecnología no es más que un elemento entre ellas. [Los otros son lo inesperado, las incoherencias, la evaluación, las transformaciones estructurales de la industria, la demografía y los cambios de percepción.] En la mayoría de las empresas, los equipos de I + D no tienen dispositivos suficientemente eficaces a su disposición para extraer esos recursos alternativos y crear nuevas elecciones de forma constate y durable. Pero los diseñadores – a fuerza de accidentes felices, de forma involuntaria – han descubierto progresivamente un conjunto de enfoques funcionales y fiables.

[1] I + D, acrónimo de «Investigación & Desarrollo». Tradicionalmente, la I + D designa el conjunto de medios invertidos en la innovación principalmente técnica (no añadida por el autor del presente numero).

S + B ¿Cómo se reconoce una organización que practica el design thinking?

TB Su oferta responde a las necesidades no expresadas del público al que se dirige. Los mejores diseñadores profesionales instauran relaciones entre las personas y las tecnologías – ya sean tecnologías corrientes como el iPod o el coche, como tecnologías que construyen nuestro entorno como el metro de una ciudad, o incluso tecnologías inherentes a las redes de comunicación como una red social. Se puede ser capaz de proponer opciones innovadoras e interesantes, con una mejor comprensión de las necesidades de vuestro público, si esas necesidades se expresan en forma de intuiciones que se desarrollan y que se prototipan.

S + B ¿Se necesita para ello un talento específico, o se puede lograr a través de métodos y práctica?

TB En este debate sobre la innovación y la creatividad, me inclino más hacia el «método» que hacia el «genio» si hay que elegir entre ambos. En la escuela para párvulos, todo el mundo era

muy bueno en esto. Todos somos capaces de crear, incluso si no tenemos respuesta a todo; podemos interpretar las cosas, explicar historias, observar el mundo que nos rodea y extraer ideas. Todas estas cosas son capacidades humanas elementales. Cuando los niños construyen una torre con un juego de construcción, la mayoría saben perfectamente en qué momento parar para evitar que se derrumbe. También dibujan para visualizar sus ideas. Se comportan permanentemente como diseñadores.

Por supuesto, muchos pierden toda su creatividad cuando pasan por la escuela tradicional. La enseñanza tradicional invierte cifras considerables – y de forma apropiada – para formar grandes pensadores analíticos. Pero no invierte en la formación de pensadores creativos. La mayoría de los diseñadores no tienen éxito en las escuelas convencionales, y acaban por abandonarlas para inscribirse en escuelas de arte, por ejemplo.

S + B Puede usted contarnos algo mas sobre los métodos de creación en el design thinking?

TB Todos los métodos permiten mejorar la reflexión, se trate del método científico o del enfoque analítico; ambos son formas de proceder. Utilizarlos no necesita de talentos analíticos. El *design thinking* es uno de esos métodos. Puede utilizarse de forma relativamente fiable por gente que no son precisamente considerados como creativos.

Pero a diferencia de los métodos más analíticos, el del *design thinking* concierne tanto la intuición como el razonamiento. El proceso no es un conjunto de casillas predeterminadas que hay que tachar a medida que se avanza, y este es uno de los desafíos que toda metodología creativa representa.

De hecho, encontramos el mismo desafío en la metodología científica. ¿Cómo se llega a formular una hipótesis? A menudo gracias a un salto creativo. Los mejores científicos se fían de sus intuiciones para construir sus hipótesis antes de confirmarlas o invalidarlas por la experimentación o el análisis.

En el pasado, algunos han intentado definir las metodologías del diseño como puramente creativas – como si el único hecho de «salir del marco» fuera suficiente -, o como puramente analíticas. En los años sesenta, el diseño se convirtió en algo tan aborrecedor que no dejaba el mínimo espacio a la intuición. Generalmente, cuando escogemos uno de los dos extremos, se obtienen soluciones menos eficaces.

Un recorrido design thinking

S + B Por definición, un método es un conjunto de etapas consecutivas. ¿Podría describir algunas de esas fases, propias al proceso del design thinking?

TB La primera es el diseño en breve : ¿qué cuestión se quiere abordar ? En los últimos años esto se formulaba de una forma más amplia y estratégica. Al inicio de mi carrera como diseñador, me pedían a menudo vestir aparatos o software informáticos con un interfaz: «algo que pudiese gustar al público.» Hoy, en IDEO, los clientes nos piden cómo reinventar un mercado específico.

Una segunda fase es la observación del mundo con una mirada nueva. La leyenda quiere que las personas creativas tengan ideas geniales en la cabeza y que basta con sacarlas. No conozco a nadie que funcione así. Las buenas ideas vienen cuando se observan las cosas y cuando se mira el mundo de forma distinta. En IDEO, utilizamos frecuentemente técnicas inspiradas en la etnografía: observamos la gente en situaciones adecuadas o tomamos el tiempo necesario para hablar con ellas de sus universos – ya se trate de una tienda, de una sala de urgencias o de un

área de descanso. Cuanto más observador se es, las preguntas resultan más interesantes, de forma que se es capaz de efectuar la iteración entre la elaboración de lo breve y la fase de observación. Por ejemplo, cuando Amtrak nos encargó investigar acerca de los usos de Acela, su tren de alta velocidad, empezamos por preguntarnos: «¿cuáles son las diferentes etapas por las que pasan los viajeros, desde el principio hasta el final?»

Nos hemos dado cuenta que la mayoría de las interacciones se desarrollaban antes mismo de montar a bordo: ir a la estación, comprar los billetes, encontrar el andén. Todo esto es muy importante para los pasajeros, pero puede escapársenos si no estamos preparados a observar con atención.

Esta perspectiva representaba un reto para los ingenieros ferroviarios. Amtrak es solo propietaria de una ínfima parte de las instalaciones que utilizan los pasajeros. Las estaciones o las compañías de taxi no les pertenecen. Igual sucede con las compañías aéreas. Las instalaciones, la seguridad, la restauración y el transporte en suelo son garantizados por otras sociedades. Un conjunto complejo de intervenciones que deben –en teoría – ofrecerse a la clientela de forma agradable e irreprochable.

Para ello, concebir un interfaz es extremamente difícil. Cuando se llega, hay generalmente un grupo que está dispuesto a decir: «De acuerdo, sé que no soy responsable de todos esos elementos, pero puedo garantizar el conjunto.»

Richard Branson ha actuado así con Virgin Airwys. Que yo sepa, Virgin es todavía la única compañía aérea internacional que te lleva, en un coche con la insignia de la marca, a una zona reservada en el aeropuerto, y en la que el proceso forma parte de la experiencia Virgin. La British Airports Authority es responsable de una buena parte de la infraestructura, pero deduzco que Branson ha pagado una buena cifra para dirigir toda la experiencia del vuelo y ofrecerla a sus clientes.

S+B ¿Como puede el design thinking aplicarse a un producto independiente?

TB Ningún producto es independiente. En 2004, Shimano quería concebir bicicletas para adultos. Observando a los ciclistas potenciales, han descubierto que una buena cantidad de clientes se retraían a causa del ambiente high-tech y de exclusividad de las tiendas. Temían también circular en ciudad. La compañía ha tenido que pensar no solamente al diseño de las bicicletas, sino que también al ambiente de las tiendas y al sentimiento de seguridad. En ciertos mercados, Shimano va incluso a retardar la comercialización de las bicicletas y esperar a que las autoridades locales se comprometan con la seguridad de los ciclistas el día del lanzamiento.

Lo mismo sucede con un nuevo champú: la complejidad no proviene del empaquetado que es visible, sino que de los sistemas de fabricación y de distribución a los que los consumidores no tiene acceso. Un diseñador debe estar en medida de comprometerse con la durabilidad, analizando los ciclos de vida de los diferentes materiales utilizados para fabricar el producto, y llegar a influenciar los diferentes proveedores que intervienen en la cadena de valor, para reducir el peso del producto o utilizar nuevos materiales.

Ello nos lleva a una tercera fase: la necesidad de encontrar un procedimiento sistemático para desarrollar vuestras intuiciones. La primera fase de reflexión tiene a ser relativamente progresiva y sencilla. Kristian Simsarian, uno de los diseñadores de IDEO, se ha encargado del nuevo diseño de la sala de urgencias de unhospital. Ha sido admitido como paciente y ha filmado la experiencia bajo todos los ángulos – y una de las primeras cosas observadas viendo el video ha sido el tiempo que ha pasado estirado en su camilla, a esperar mirando los paneles insonorizados del techo. Esos paneles se han transformado en símbolo del ambiente general: una mezcla de aburrimiento y ansiedad,

de confusión derivada de una falta de información y de un sentimiento de abandono. Podríamos haber respondido diciendo: «Demos un poco de color a esos paneles» o – como se hace en muchos hospitales - «Instalemos televisores un poco por todas partes para distraer a los pacientes». En vez de todo ello, hemos iniciado una serie de discusiones sobre nuestros descubrimientos, y hemos podido abordar la necesidad de mejorar la forma general de la logística de las salas de urgencias para que los pacientes dejen de ser tratados como objetos y que se les considere más como individuos bajo influencia del estrés y del dolor.

El prototipado, cuarta fase, consiste en la visualización de vuestras ideas. Me extiendo sobre ello en Change by Design ya que es un elemento vital. La alternativa consiste en pensar todo con antelación y, una vez elegido el enfoque, ponerla en acción rápidamente a escala. Es una idea profundamente limitada, porque no hay derecho al error. Por consiguiente, es tentador elegir enfoques progresivos y relativamente seguros. He oído hablar de ciertas compañías o personas que no han querido enseñar un prototipo inacabado a los altos ejecutivos por miedo de exponerse a críticas. Este tipo de cultura de empresa no favorece la innovación.

Todos mis héroes en el dominio del diseño – Thomas Edison, Akio Morita, Steve Jobs y muchos otros – concebían a menudo objetos que nadie había creado antes. Es por ello que realizaban, de forma sistemática, prototipos, los testaban, identificaban sus imperfecciones, y revisaban su diseño para mejorarlos. Debemos entender mejor la fase de fabricación para aprender, dicho de otro modo, crear objetos para encontrar como mejorarlos, y no para mostrar hasta qué punto son competentes. Para mí, se reconoce una cultura de la innovación cuando la dirección examina regularmente los prototipos para seguir la evolución de las ideas.

Una cultura del prototipado

S + B IDEO es hoy en día una multinacional y ha tomado una dimensión que Edison no habría probablemente nunca imaginado. ¿Cómo consiguen fomentar una cultura tal de empresa y a una escala tan grande?

TB No somos tan grandes y generalmente hacemos que nos colaboradores vengan a proximidad de nuestros locales [situados en Chicago, Boston, Nueva York, Múnich, Shanghái y San Francisco]. Más importante aún, nos hemos dado cuenta, hace algunos años, que nuestras mejores reflexiones venían del interior de la firma, y no de los jefes superiores. Hemos entonces desarrollado lo que llamamos el Tubo: una plataforma independiente dedicada al intercambio de conocimientos. Es un sistema basado en la colaboración.

Su centro neurálgico es una web en la que cada empleado de IDEO posee su propia página. En la mía, por ejemplo, se pueden consultar mis trabajos, mi experiencia, mis proyectos de los próximos tres meses y mi blog. Publicamos una ficha por cada proyecto y cada cliente: cómo hemos abordado tal cuestión, las conclusiones derivadas, la manera como hemos trabajado. Después, a través del wiki, lo que se interesan a ciertos temas comparten sus ideas y realizan prototipos juntos. Nuestro fórum de discusión interno, centrado en el impacto social del diseño, tiene decenas de miles de páginas.

Experimentamos nuevos métodos de colaboración para elaborar nuevos productos. El año pasado hemos trabajado en un proyecto para Product (RED), una organización que recoge fondos para disminuir el sida en África. Hemos contribuido en el diseño y ayudado a lanzar un nuevo servicio musical exclusivo, destinado a generar ganancias durables, y a establecer una marca (RED) independiente de las empresas socias. Para realizar una evaluación mediática en nuestra propia compañía, hemos lanzado el proyecto

simultáneamente en todos nuestros departamentos, pero con un plazo muy corto. Las personas se han conectado virtualmente para poner sus ideas en común, y después un equipo de diseño ha recogido los elementos para producir el concepto definitivo. El producto (RED)Wire ha sido lanzado en diciembre 2008.

Durante otra experiencia colaborativa, hemos elaborado una serie de máquinas inspiradas en Rube Goldberg a lo largo de todo del globo – ejercicios virtuales en los que cada acción debía provocar otro movimiento a millones de kilómetros. Por ejemplo, la caída de un peluche Elmo sobre un ratón de ordenador en Palo Alto activa un servidor de impresión en Shanghai, o la hoja que sale de la impresora provoca la caída de una pelota situada en lo alto de un aparato, que a su vez dispara una señal telefónica en Londres. Se ha tenido que trabajar juntos a distancia para hacer funcionar todo esto.

S+B ¿Qué nos aportan esos prototipos colaborativos?

TB Hacemos hincapié en la colaboración en equipo, de forma interdisciplinaria y traspasando fronteras cuanto más sea posible, y todo ello se ha revelado benéfico a lo largo de nuestra historia. Unos de los mitos más difundidos a propósito del diseño es que acoge a super-stars llenas de talento que conciben ideas maravillosas, solas, en un rincón, pero no creo que sea este el caso. Pienso que se necesitan equipos extremadamente talentosos para abordar ideas complejas.

Esto no quiere decir que no hay lugar para iniciativas individuales. Pienso que el diseño de bonitos sofás o de relojes precisos puede venir de un solo diseñador. Pero habrá siempre un batallón de personas para fabricarlos. Y para ser honesto, la mayoría de las cuestiones de diseño a las que hay que responder hoy son muy complejas, por lo que se necesita un equipo si se quiere innovar, y esto desde la fase de concepción.

S+B Especialmente cuando el resultado final es supuestamente sencillo.

TB Creemos firmemente en la simplicidad, cuando el utilizador está relacionado. Hay límites en la complejidad, y hasta cuando la gente utiliza aparatos complejos, hay que presentárselos de forma inteligente y simple. El Macintosh en los años ochenta y el Palm Pilot en los noventa, tenían al principio funcionalidades limitadas que se han desarrollado con el tiempo, y el público ha evolucionado con ellas.

Una de las razones por las que me gusta la Wii de Nintendo es que los videojuegos tradicionales son muy intimidantes. Los conoci-mientos requeridos para jugar me desbordan. Quizás los jóvenes, más entusiastas, penetran con placer, pero este no es mi caso. La Wii ha reintroducido la simplicidad en el videojuego; para mí y para muchos otros que no se hubiesen interesado normalmente, esta nos ha permitido entrar en este universo.

La simplicidad en el diseño proviene de la búsqueda de zonas en las que las personas necesitan mantener una relación de comprensión con la tecnología. Las soluciones en materia de diseño no deben ser todas intrínsecamente simples. Pero los puntos de interacción deben a menudo ser simples para permitirnos participar. La PlayStation 3 de Sony es mucho más avanzada que la Wii, pero es también más complicada para mucha gente.

El futuro del design thinking

S+B ¿Se dirige la sociedad industrial hacia un mejor diseño?

TB Por supuesto. Los automóviles, por ejemplo, son mucho más sofisticados de lo que lo eran hace veinte años. Pero al mismo

tiempo, la humanidad produce sin descanso una cantidad de aparatos de diseño mediocre y de utilidad cuestionable. Lo que es seguro es que hay que imaginar una fuerte alza del consumismo en países como China e India en los cuarenta próximos años. Ello representa una posibilidad increíble para esas economías; la población accederá a un mejor nivel de vida, gozará de mejor salud y podrá comunicar mejor. Pero gestionar todo esto respecto a los recursos y a las emisiones de carbono es toda otra historia; el diseño formará, inevitablemente, parte de la solución, pero pocos han comenzado a concebir los productos, los servicios y las infraestructuras necesarias.

Como diseñadores, continuamos a observar una reorientación de los productos hacia los servicios y los bienes inmateriales. Sin embargo, mientras que los fabricantes gastan cifras considerables con el diseño de sus productos y con la experiencia del utilizador, la mayoría de las industrias de servicio no poseen una tradición de I+D o de innovación. Sus esfuerzos en términos de investigación y desarrollo son dedicados a los servicios de asistencia a las infraestructuras, como los intercambios telefónicos y los algoritmos financieros, y no a la experiencia del cliente. Esta situación va a cambiar, y este cambio será bienvenido.

S+B ¿Cómo se puede aplicar el design thinking a sistemas mas amplios, como las organizaciones y las sociedades?

TB Un diseño social se compone de reglas, de herramientas y de normas, y estos tres elementos deben ser coordinados. «Keep the Change», el servicio financiero de Bank of America, es un buen ejemplo del funcionamiento satisfactorio de estos tres aspectos. Este producto ofrece a los clientes un medio fácil de ahorro redondeado el precio de sus compras por carta al dólar superior y transfiriendo la diferencia hacia una cuenta de ahorro. La banca ha ofrecido la herramienta y las reglas que la rigen.

Pero su utilización exige también un cambio de actitud ante una norma que reposa sobre un ahorro cotidiano.

Para los diseñadores, es fácil focalizarse en herramientas, descuidando el rol de las reglas y de las normas. Pero el *design thinking* puede contribuir ampliamente a una mejor elaboración de las reglas. El año pasado, cuando la FIA modificó la reglamentación de la Formula 1 [en materia, por ejemplo, de precisiones para los neumáticos y la aerodinámica], tres escuadras han interpretado esos cambios de tal manera que han ganado en calidad considerablemente y que han ganado todas las carreras de la temporada 2009 hasta hoy. Todas las otras escuadras se quejaban y demandaban nuevas modificaciones de las reglas. Al fin y al cabo, estas idas y venidas son sanas para el deporte; este entorno favorece el prototipado y permite así probar nuevas reglas.

S+B ¿Hacia dónde se dirige el design thinking , desde su punto de vista?

TB Una de las problemáticas más interesantes que toman forma en el diseño de hoy es la que opone los obstáculos de coste – acentuados por la crisis económica – con los obstáculos de durabilidad o las consecuencias medioambientales. Las soluciones de diseño más seductoras se mueven en función de esos obstáculos. Son menos caras porque son más duraderas y viceversa. Esto se debe a menudo por el hecho de que su diseño es más elegante.

Por ejemplo, la Tata Nano cuesta menos de 3000$ y aparentemente, es más duradera ecológicamente que las motos que conducen las familias indias. Otro ejemplo es el hospital Aravind. El establecimiento no ofrece camas a sus pacientes, pero para algunos de entre ellos, que vienen de la India rural, una alfombra de juncos puesta sobre el suelo de cemento es más confortable que lo que tiene en sus casas. Los miembros del personal no se

consideran como diseñadores, pero prototipan y experimentan continuamente sus métodos, intentando mejor captar las necesidades de sus clientes a la manera de todo buen diseñador.

S+B En otros términos, los diseñadores se concentrarán en la creación de objetos con mayor sentido.

TB Exactamente. Una de las cosas más motivadoras para mí acerca del diseño hoy, son las cuestiones relativas a los tipos de objetos y de servicios que tienen verdadero sentido. En Objectified, un documental de Gary Hustwit dedicado al diseño industrial, se pide a las personas imaginar que un ciclón va a declararse. «Tiene veinte minutos para llevar los objetos de sus casas que mas aprecien. ¿Qué cogerían en primer lugar?» Se muestran a continuación las respuestas en imágenes, y ningún producto, incluso de valor, figura. En su lugar, fotografías y otros objetos llenos de sentido. Esas cosas tienen un significado, envían a relaciones sociales y a recuerdos. Durante ese tiempo, nosotros, innovadores y especialistas del marketing, desplegamos mucha energía para concebir, fabricar y vender cosas de las que la gente no se preocupa tanto al fin y al cabo. ¿Qué pasaría si nos pusiésemos a pensar en todo esto de forma diferente?

S+B ¿Cómo se traduce esto en las tomas de decisión del directivo de una sociedad?

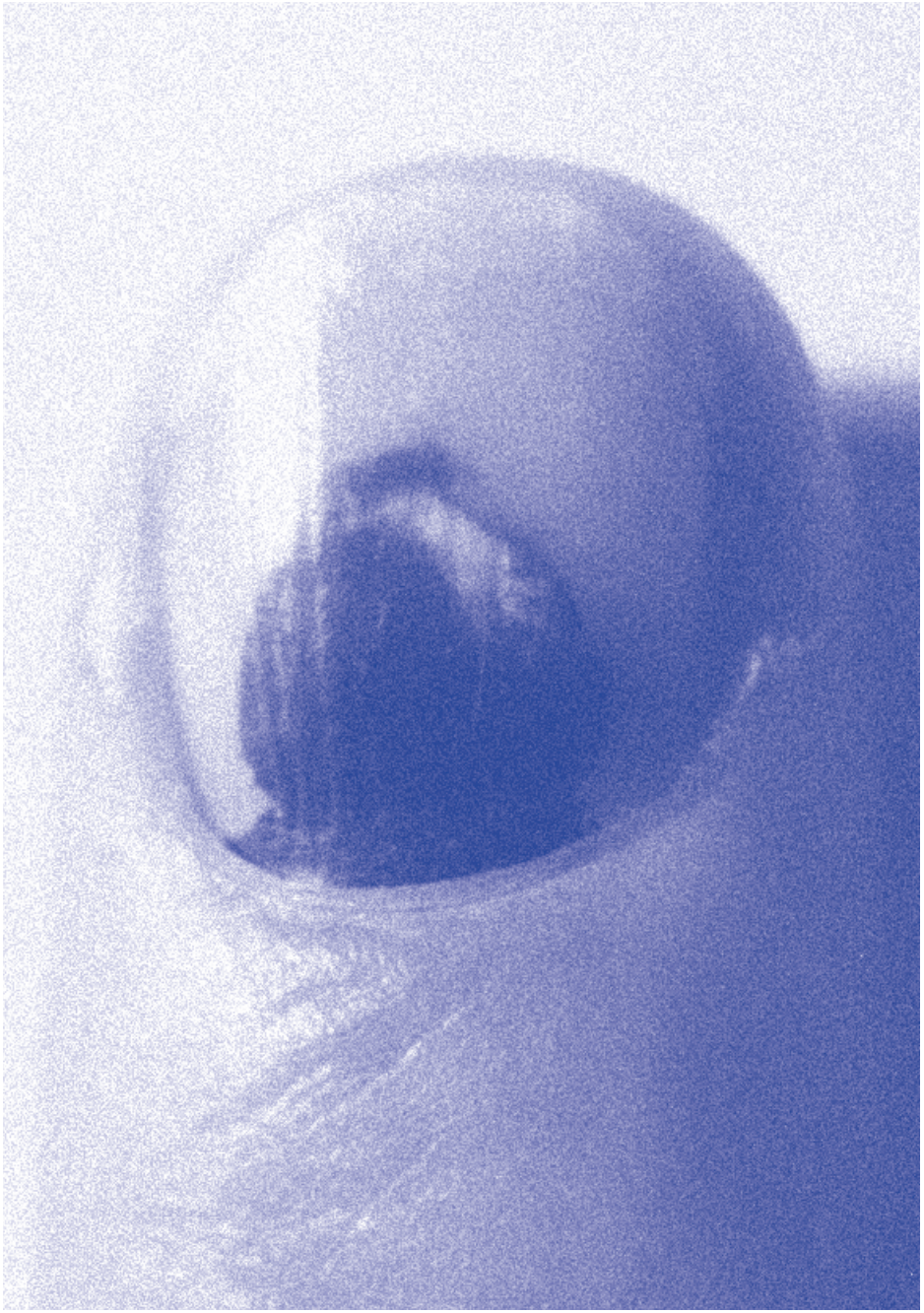
TB Para empezar, esto modifica su manera de gestionar su empresa. Si todo lo que podéis ofrecer es un suelo mas elevado, estáis privando a vuestros empleados de mejores oportunidades. Numerosos empleados de IDEO podrían irse por un mejor sueldo, y sin embargo escogen quedarse porque les gusta trabajar aquí: al beneficio económico se añade el sentido, las experiencias y los vínculos. Pienso que muchas organizaciones que consiguen conservar sus talentos y sus clientes dirían lo mismo. Pueden por igual facturar su trabajo más caro, conservar sus empleados o alcanzar un mercado mas vasto porque tienen una mejor reputación.

Además, esto transforma vuestra aprensión del público que compra vuestros productos y vuestros servicios. Hoy, existen poco más de dos modelos económicos para una compañía. El primero es el enfoque consumista convencional, que ofrece bienes y servicios sin otro compromiso que la producción y el marketing. Este modelo consumista ha motivado una relación pasiva con los consumidores; el público paga productos y servicios, y nada más, sin esfuerzo ni implicación por parte del individuo.

Pero, los productos y los servicios más atrayentes exigen una participación activa. Por ejemplo, no se puede acceder a una red social en Internet sin comunicar con otras personas que son miembros. En mi libro, bautizo este segundo modelo como la «economía participativa» - tratándose de una economía basada en gente que se implica, que busca influencias, y que hacen parte de forma mas voluntaria en el modo de consumir. Las compañías necesitan proponer plataformas que apoyen esto – dejando la gente contribuir de forma más activa en los objetivos buscados, es decir una sociedad más sana y productiva y una vida relativamente realizada y larga.

Percibimos este enfoque muchas veces en el dominio de los cuidados y la sanidad. Por ejemplo, si poseo una plataforma electrónica de gestión de mis dosieres médicos, esta me ofrece mejores informaciones sobre mi salud y me permite de conectar diferentes servicios entre ellos. Yo podría formar un equipo de personas que me han curado en el pasado y que tendrían acceso a mensajes que cada uno de entre ellos me podrían enviar. Sería una especie de plataforma participativa. Las políticas fiscales podrían favorecer este tipo de plataformas de sanidad. Y ello permitiría focalizar los recursos no sobre la solución, sino sobre la prevención de los problemas.

Resulta relativamente fácil imaginar este tipo de herramienta en el dominio de los cuidados de salud. (cf. A Better Model for Health Care de Gary D. Ahlquist, Minoo Javanmardian y Sanjay B. Saxena, s+b, otoño 2009.) Y plataformas similares podrían ponerse al servicio de los consumidores en numerosos dominios, como el transporte y la alimentación. En cada uno de estos casos, cuanto más fácil para la gente resulta identificar las opciones que se ofrecen, estas tienden a tomar mejores decisiones. Alcanzar este objetivo no es solo una simple cuestión económica o política; ello necesita un mejor diseño.



Sumario
Lo invisible es real
— Sede de Tarbes

97 **Textos piratas**
Lanlan Su

103 **Introducción Lo invisible es real**
Chrystelle Desbordes

111 **Fantasmas**
Garance Rousseau

115 **El silencio de los signos – una arqueología de la cerámica**
Dominique Allios

124 **Luminoscopio con visor – Observación del sector L 28/02**
Carolle Priem-Schutz

127 **Carta a Richard Fauguet**
Chrystelle Desbordes

132 **Objetivo Roma N9**
Carolle Priem-Schutz

135 **Arte Povera y arqueología – El eterno retorno a los orígenes**
Dominique Allios

146 **Objetivo Roma N11**
Carolle Priem-Schutz

149 **La trazología o cómo hacer visible lo invisible: estudio de huellas microscópicas en herramientas prehistóricas**
Loïc Torchy

156 **Constelación del león**
Carolle Priem-Schutz

159 **Objetos Estéticos no Identificados**
Christophe Bruno

172 **«Proceso» / Uña**
Séverine Lepan-Vaurs

176 **Sobre mi mesa Presentación / performance**
Cindy Coutant-Garzoni

183 **El mercado del arte: entre visible e invisible**
Nathalie Moureau

191 **Presentación del n°2**
Chrystelle Desbordes & Corinne Melin

Chrystelle Desbordes
Historiadora del arte, crítico de arte y comisaria.

2005
Obtiene el Doctorado en historia del arte (La noción de efímero en el arte de los años 1960 -1970). Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, colabora con las revistas de arte contemporáneo (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition...), y participa en la redacción de catálogos de exposición (Urbanités; Léger / Différé; La Conquête de l'Air, Bandits Mages...).

2010
Imparte historia del arte en la ÉSA des Pyrénées – sede de Tarbes.

Sus investigaciones abordan cuestiones sobre lo invisible, las redes, el archivo y las «fricciones» en el arte contemporáneo.

Introducción
Lo invisible es real

Chrystelle Desbordes

«Lo invisible, es aquello visible pero que no lo podemos ver.»
Giovanni Anselmo [1]

«Es verdad, veo muchas cosas en este caracol; pero, después de todo, si el pintor lo ha pintado de esta manera, es en efecto para que lo veamos y nos preguntemos qué es lo que hace ahí.»
Daniel Arasse [2]

En la primera película en la que Chaplin aparece vestido de vagabundo (1914), el actor se incrusta literalmente en el campo de visión de una cámara del que es sistemáticamente apartado por unos hombres que intentan que no se perturbe el buen desarrollo de una competición. El director, Henry Lehrman, tiene por misión rodar una carrera de coches de niños en Venecia. El objetivo de Chaplin es evidente: devenir visible entrando en la imagen. Lo que le hace más visible, desde la segunda aparición en imagen, es el hecho de no ser invitado a ello. Desapareciendo regularmente en el fuera de campo, Chaplin dibuja lo que constituye la esencia misma de la imagen (cinematográfica): el ojo (la cámara) que encuadra, decide lo que se tiene que ver. Rápidamente, el espectador, siguiendo el juego, espera que el agitador reaparezca, perturbando así los planos de la película en la que no tiene rol. En ese vaivén, que establece una relación dialéctica entre le visible y lo invisible, la ausencia de Charlot se hace tan tangible como su presencia.

[1] G. Anselmo, citado por Luc Lang, 2002, Les invisibles, ed. du Regard, París, p. 49. **[2]** Daniel Arasse, 2006, On n'y voit rien – Descriptions, ed. Gallimard, París, p. 31.

Henry Lerhman, Kids Auto Races at Venice, 1914, fotograma de la película. Film burlesco N&B, USA, 6'. © Lobster Films

«Lo propio de lo visible es de tener un duplicado invisible en sentido estricto, que lo hace presente como una cierta ausencia.»
Maurice Merleau-Ponty [3]

En otros términos, toda construcción de lo visible, toda presencia icónica, toda representación, implica una parte de invisible, una forma de ausencia o una presencia, fuera de campo, aun más real que la de la imagen definida tradicionalmente como visible. En 1977, comentando de forma lacónica las fotografías de su obra The Ligthning Field aparecidas en Artforum, Walter de Maria prefiere recordar algo nada evidente cuando se habla de arte: «Lo invisible es real» **[4]**. De acuerdo con numerosos artistas del Earth Art americano, influenciados por la fenomenología de Merleau-Ponty, se trata de hacer hincapié en una experiencia sensible que sobrepasa el marco de la «pura visibilidad» **[5]**.

Desde el film de Lerhman de 1914, las manifestaciones de lo invisible en las artes visuales se han multiplicado y han iniciado uno de los paradigmas de la creación contemporánea.

[3] Maurice Merleau-Ponty, 1964, L'œil et l'esprit, ed. Gallimard, París, p. 85 (Lo visible y lo invisible, Seix Barral, Barcelona, 1970). **[4]** W. De Maria, marzo 1980, The Lightning Field in Artforum vol. XVIII, n° 8. Existe una traducción francesa de la totalidad de los textos que acompañan los clichés de la obra in situ en el catalogo, 1987, L'Époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977- 1987, exposición en el Museo nacional de arte moderno Centre G. Pompidou, del 21 de mayo al 17 de agosto 1987, París, 1987, pp. 146 -148. **[5]** Para más información sobre este concepto ver www.universalis.fr / encyclopedie / espace-architecture-et-esthetique/.

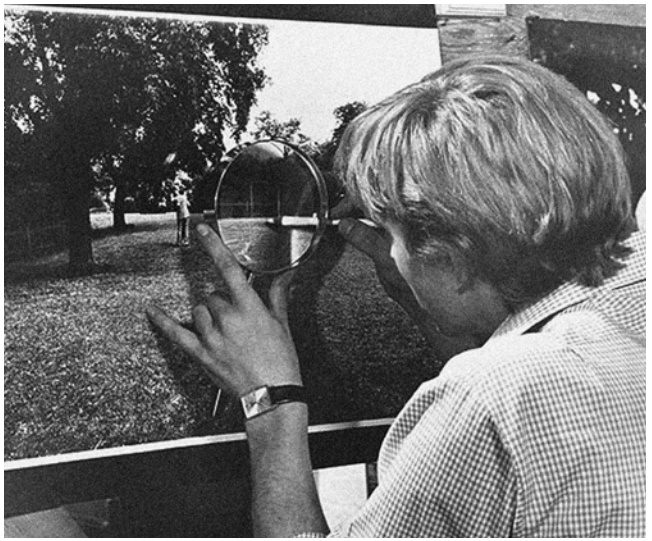
De lo infraleve de Duchamp a los dispositivos energéticos del Arte Povera, pasando por el Action Painting de Pollock, la imagen ha asumido una forma de incompletitud con respecto a lo que, hasta entonces, parecía definirla. Haciéndose «Gestaltung» («Forma en formación») más que «Gestalt» («teoría de la Forma» vinculada a la «pura visibilidad» **[6]**), la obra se ha abierto a un entorno donde todos los datos de la existencia (o de la experiencia), cuan aleatorios e invisibles sean ellos, se transforman en constitutivos tanto de la práctica como del objeto o de la imagen producidos. Las causas son numerosas y apelan a ser, evidentemente, precisadas en función de las investigaciones y según la sensibilidad de cada uno de los artistas. No obstante, se puede recordar rápidamente que ciertos avances de la ciencia (desde la física cuántica hasta la relatividad de Einstein), y sus relaciones con el arte, se constituyen como hitos; del mismo modo que las revoluciones ocurridas en el campo de las ciencias humanas – principalmente las invenciones del psicoanálisis, de la semiología y del estructuralismo – no han pasado desapercibidas para los «artistas de lo invisible».

Sobresalir del cuadro o del pedestal (de Pollock al Minimalismo), el arte como idea (Kosuth) o como experiencia e información (Beuys, el Arte Conceptual, el Arte Povera... la Estética relacional), el arte inmaterial (Klein) o desmaterializado (Process Art), ofrecen tantos espacio-tiempo donde tiene lugar lo invisible.

«He empezado a pensar que la información puede ser interesante en sí misma, sin tener necesidad de ser visual como en el Cubismo, etc.‹ art ›.»
John Baldessari [7]

[6] Daniel Lagoutte retoma los orígenes y los objetivos estéticos de la «teoría de la Forme» y de la «pura visibilidad» en su Introduction à l'histoire de l'art, 2001, ed. Hachette, París, pp. 66 – 68; pp. 85 – 88. Recuerda principalmente que aquí, «el discurso tradicional de la historia del arte no sería más que la narración de las condiciones de aceptación de las buenas formas y del rechazo de las malas, o incluso la descripción de una *boniformalización*, según el término inaugurado por Fernande Saint-Martin (1990, La Théorie de la Gestalt et l'artvisuel)», p. 67. Partiendo de la fenomenología de Merleau-Ponty, da, del mismo modo, en esas páginas, una definición de la «Gestaltung», pp. 72 –73. **[7]** J. Baldessari citado por Lucy R. Lippard, 2001 (rééd.), Six Years: The Dematerialization Of the Art Object from 1966 to 1972, ed. University of California Press, Londres, p. xii.

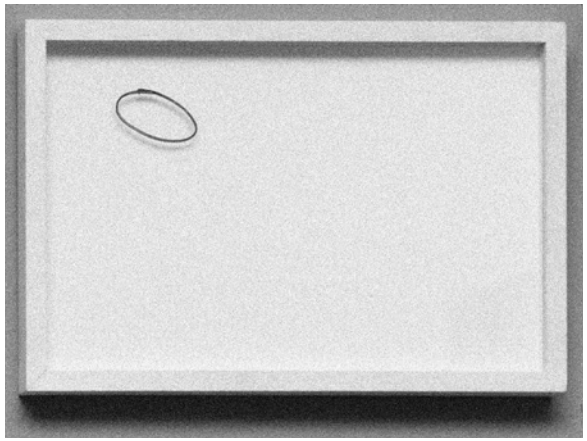
Como complemento y no-estricta oposición a lo visible, la presencia de lo invisible en el arte existía mucho antes que las expresiones radicales de la creación de los años 60. El paradigma de la «conquista de lo visible» (pasando, desde el Renacimiento, por una racionalización del espacio pictural) habría omitido hablar, al menos en una buena parte de la historia del arte, de las apariciones de lo invisible. Haciendo referencia principalmente a las obras de Durero, Georges Didi-Huberman recuerda esta falta: «Se cree generalmente que la atención de los artistas del Renacimento hacia la naturaleza – su pasión notoria por la anatomía, la perspectiva, la teoría de las proporciones, etc. – se debía únicamente a su deseo de restituir correctamente lo que vemos a nuestro alrededor. Pero también podría decirse exactamente lo contrario» **[8]**. Cierto, el contexto de trabajo del grabador alemán es bien distinto del de los artistas de finales del siglo XX, y se puede lógicamente pensar que Durero dio forma a lo invisible para indagar en los misterios de la visibilidad : «¿Qué significa en efecto, [...] proceder al «reversamiento de la cabeza»como lo escribe Durero, si no es dar la vuelta al fundamento de la *misma visibilidad*?» **[9].**



Michelangelo Antonioni, Blow up, 1966, fotograma de la película. Film en color, Inglaterra/Italia/USA, 112'. © Carlo Ponti Production.

[8] Georges Didi-Huberman, 2002, Être Crâne, ed. de Minuit, París, p. 21 (Ser cráneo, Cuatro. ediciones, Valladolid, 2009).
[9] A. Dürer, citado por G. Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 28.

Sin embargo, que se trate de Antonioni filmando Blow Up en 1966, de los relatos plásticos de Fayçal Baghriche, de los «apaños» de Richard Fauguet o del arte en redes de Christophe Bruno en los años 2000-2010, es importante cuestionar la forma en su relación a lo real - «el fondo de la forma» - y ofrecer al espectador los medios de cuestionar a su vez esa realidad.



Fayçal Baghriche, Imperfections, 2010, fieltro sobre vidrio, dimensiones variables. © Aurélien Molle

De esta forma, una cierta historia del arte se pone al servicio de nuestras pulsiones escópicas organizando una historia de lo visible (que encuentra, en nuestra sociedad contemporánea, un desarrollo vertiginoso) **[10]**. Orientando nuestra mirada hacia una cierta dirección, esta historia nos conduce, finalmente, a «no ver nada» de lo que está en juego en la obra - como tan bien lo ha subrayado Daniel Arasse **[11]** —, especialmente porque los artistas van más allá de esos cuadros: como todo investigador, se confrontan a la realidad, inventan su lenguaje, experimentan.

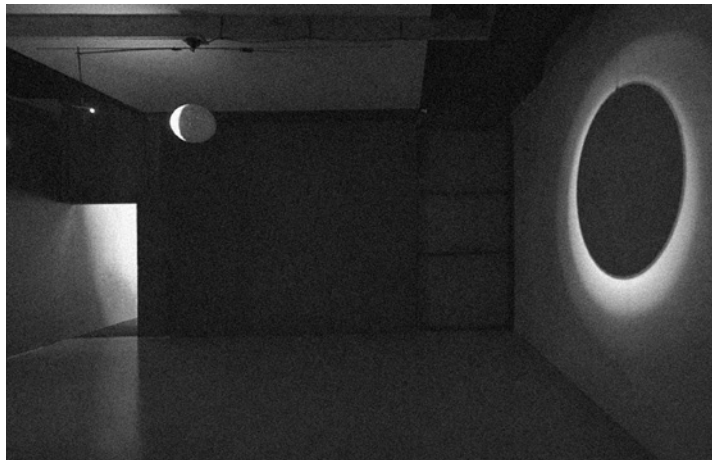
«Lo visible abre nuestras miradas sobre lo invisible.»
Anaxagore

[10] Sobre esta cuestión ver Gérard Wacjman, 2010, L'œil absolu, ed. Denoël, París (El ojo absoluto, ed. Manantial, Buenos Aires, 2011). En la era de la videovigilancia, ciencia y técnica han dado vida a un dios omnividente, y a partir de la idea de que ver es un arma de poder, el autor explora y cuestiona la ideología de lo hipervisible (contraportada). **[11]** D. Arasse, On n'y voit rien — Descriptions, *op. cit.*

La plataforma de investigación de la ÉSA des Pyrénées - sede de Tarbes — L'Observatoire des regards — tiene su origen en este motor de la práctica artística y de su vínculo al espectador : la mirada. En los diferentes trabajos puestos en marcha («Sky to Sky», «Arte y Cerámica», «En busca de las luciérnagas»...), se cuestiona la mirada constantemente. ¿Qué vemos? ¿Qué miramos? ¿Quién mira qué? **[12]**

El seminario de mismo nombre se ha basado, en su primera edición, en estas cuestiones. Tomando como hilo conductor la noción de invisible, con el objetivo de trabajar aún más este tema, e invitando a artistas y científicos, se ha tratado de ver como las fricciones pueden revelarse operantes entre diferentes campos de la investigación, plástica o científica, y de abrir nuevas pistas de reflexión a nuestros estudiantes.

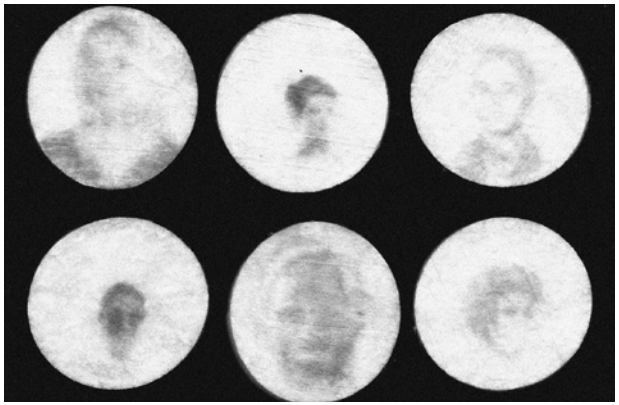
Los artículos e imágenes siguientes, plantean la noción de lo invisible no únicamente desde el campo del arte sino que también desde los terrenos de la arqueología, la economía del mercado del arte o las redes. Las entregas son muestras, en una articulación firme entre investigación y pedagogía, de las formas producidas por los estudiantes a lo largo de todo el año, especialmente en el contexto de la plataforma de investigación L'Observatoire des regards.



Fayçal Baghriche, Half of what you see, 2010. © Dieter Kik

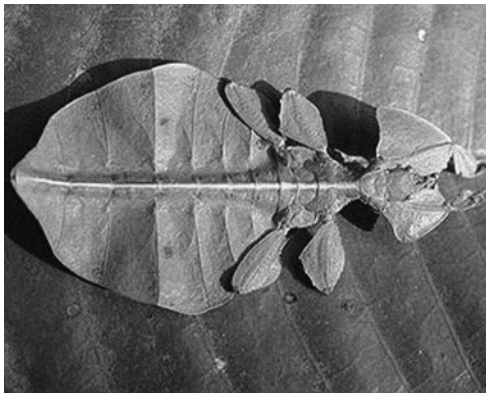
[12] Para más información sobre estos trabajos de investigación ver www.esapyrenees.fr.

Más que de dar respuestas, se trata aquí de dejarse llevar hacia un juego de fricciones en el sentido de Aby Warburg, para el cual – recordémoslo de paso – la historia del arte es una disciplina que se apoya en fantasmas **[13]**.



Garance Rousseau, Fantasmas, 2011 - 2012, impresión fotográfica sobre disco de algodón, dimensiones variables. © Garance Rousseau

Como un fásmido, la imagen, aparentemente visual, *disimula*. Confrontarla a un entorno no limitándose al campo de «la historia del arte visual», «frotarla» contra *lo que* [*la y nos*] *mira* **[14]**, c'est vouloir prendre en compte une anthropologie du regard où l'invisible a un rôle incontestable.



Sandilya Theuerkauf Leaf insect Phyllium sp. Identification: thanks to Doug Yanega – I would say *Phyllium bioculatum* – Sarefo 12: 00, 4 March 2008 (UTC); Phasme photographie couleur, 2006 Wynaad – licence Creative Commons Atribucion-Compartir Igual 2.5 Genérica.

[13] Ver en particular A. Warburtg, 2011, Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928 - 29, ed. les presses du réel, París. **[14]** Tomamos aquí parcialmente el título del ensayo de G. Didi-Huberman, 1992, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, ed. de Minuit, París (Lo que vemos, lo que nos mira, ed. Manantial, Buenos Aires, 2004).

En un juego constante de relaciones entre arte y ciencia, de fricciones posiblemente sintomáticas, las páginas que siguen invitan a dialogar acerca de las Maneras de hacer mundos **[15]**, y remiten al mismo tiempo a Antonioni afirmando: «El mundo, la realidad donde vivimos, son invisibles y debemos contentarnos con aquello que vemos **[16]**».

[15] Retomamos aquí el título del ensayo de Nelson Goodman escrito en 1978. El filósofo americano intenta demostrar que si el producto último de la ciencia, contrariamente al del arte, es una teoría literal, verbal o matemática, ciencia y arte proceden de la misma manera en su investigación y construcción. N. Goodman, 2006, Manières de faire des mondes, ed. Gallimard, París (Maneras de hacer mundos, ed. Visor, Madrid, 1990). **[16]** Citado por Aldo Tassone, 1995, Antonioni, ed. Flammarion, p. 15.

Fantasmas

Garance Rousseau
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1

Garance Rousseau, Fantasmas, detalle, 2011- 2012, transferencia fotográfica en un disco de algodón, dimensiones variables. © Garance Rousseau

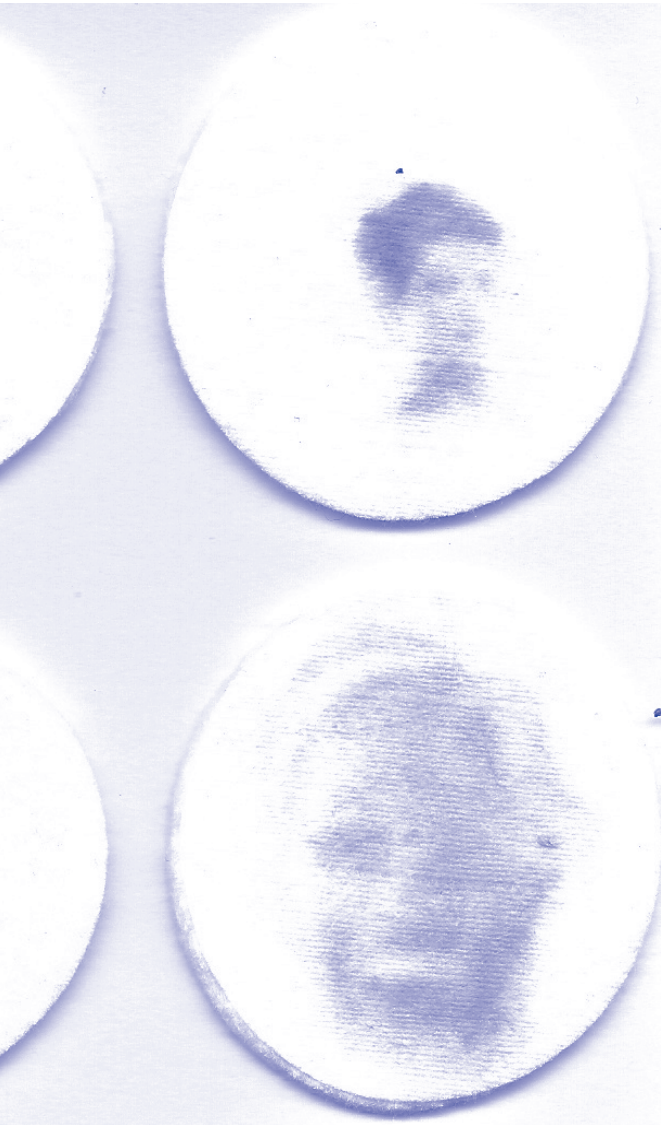
Dominique Allios

Profesor universitario de Historia del arte y arqueología medievales en la Universidad de Rennes 2. Inscrito en el CNRS UMR 6566 como arqueólogo, ha realizado excavaciones en todo el mundo, de Matera (Italia) a Petra (Jordania), pasando por Alejandría (Egipto).

Publications

2004 — 2012

Director de la excavación franco-bangladesí de Mahasthan. Participa a coloquios internacionales y contribuye regularmente en revistas científicas de arqueología; ha especialmente publicado, en 2004, Le vilain et son pot — Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge en Les Presses universitaires de Rennes.



Garance Rousseau, Fantômes, 2011- 2012, transferencia fotográfica en un disco de algodón, dimensiones variables.
© Garance Rousseau

El silencio de los signos – una arqueología de la cerámica

Dominique Allios

La cerámica, combinación de arcilla, arena, agua y fuego, es la primera materia creada por el hombre. Sus aplicaciones son infinitas: la escritura, la arquitectura, el equipamiento doméstico, culinario, sanitario, religioso, militar, aeroespacial. En resumen, la cerámica ocupa una plaza privilegiada en todos los dominios de la actividad humana y constituye en consecuencia, un documento – un archivo, una memoria – inestimable.

Una de las características esenciales de la cerámica para los arqueólogos es su estabilidad en el tiempo. En el momento de su abandono – de su «enterramiento» - la tierra cocida no tiene apenas interacción con el medio que la rodea. Del mismo modo, aunque no sea contaminante, no se degrada tampoco sistemáticamente. **[1]**.

Una cerámica es eterna, más que una momia o una pirámide, más que el acero o el que el cemento.

En Roma, el monte Testaccio (colina de tiestos **[*]**) acumula en 30 metros de altura millones de fragmentos de ánforas de la antigüedad. En Mahasthan – la ciudad perdida de Bengala – se erigen a lo largo de kilómetros las murallas de ladrillo. En China, el célebre ejército de soldados de terracota de Xi'an protege las tumbas de los antiguos emperadores chinos.

Todas las civilizaciones, desde las más prestigiosas hasta las más humildes, salvo escasas excepciones, producen o han producido cerámica a partir del Neolítico. La cerámica aparece en diversas zonas de Eurasia: entre el XIV y IX milenio a.C. en el sur de China, mas tarde, simultáneamente en el VII milenio en China central, en Japón, en Oriente Próximo, en África del Oeste. En fin, la cerámica es descubierta en América del Sur entre los años 1800 y 1000 a.C.

El arte de la cerámica se transmite de dos formas posibles: gracias a una lenta expansión por medio de los «intercambios», o por descubrimientos aislados. El invento de la cerámica seria entonces resultado de una presión medioambiental, ya sea social, técnica, natural o cultural.

[1] A excepción de las cerámicas infracocidas o enterradas en suelos con composiciones químicas muy agresivas. **[*]** N. del T.: en su acepción «pedazo de cualquier vasija de barro». Proviene del latín, testu/testum, que tendría su voz originaria en testa (concha, vasija de barro cocido, olla).

El arqueólogo – ceramólogo

Cada cultura deja tras ella una larga estela de cerámica o una senda de pedazos de barro. Los arqueólogos las siguen; con maniática histeria cuentan, miden, recogen, dibujan, clasifican, escriben, discuten y disponen en cajas esos miles de pedacitos de cerámica.

Etimológicamente, el ceramólogo es aquel que crea un discurso y un saber a partir de la cerámica. De forma más prosaica, es el especialista en cerámica en un equipo de arqueólogos. No es por ello menos historiador y su misión es extraer a partir de los vestigios estudiados, incluyendo los más sencillos, todas las informaciones sobre la sociedad que los han fabricado, utilizado y depositado. En función del período estudiado, de su formación y de sus motivaciones, el trabajo y las técnicas de investigación pueden variar considerablemente. La variedad de los objetos cerámicos es tan grande que ello confiere a cada cultura un rostro diferente. A cada cultura corresponde una producción cerámica específica. En las campañas arqueológicas, un único trozo de cerámica puede traicionar un yacimiento y su período: un fragmento de ánfora o de tégula en ciudad romana, una línea inscrita en una pared gracias a una concha en poblado del Neolítico inicial, un motivo de finas líneas rojas paralelas en un vaso indicando que el objeto proviene del Corinto arcaico, etc.

Imitando y retomando los sistemas de clasificación de las ciencias naturales del siglo XVIII, los arqueólogos clasifican, reúnen y distribuyen los objetos de alfarería por tipologías. El tipo se ordena siguiendo la cronología – interés mayor de los arqueólogos. Los arqueólogos intentan datar las cosas, o más bien incluirlas en espacios cronológicos definidos. Los objetos cerámicos sirven así de puntos de referencia cronológica básicos llamados «restos directores»; algunas, como las terra sigillata romanas pueden datarse

con una precisión de veinte años; otras, como la alfarería medieval, de dos siglos. Esta diferencia se explica por el modo de producción casi industrial y muy normalizado del mundo romano; mientras que el medieval recurría a un artesanado más heterogéneo (y del cual, el grado de conocimiento que tenemos es contradictoriamente más incompleto).

Las clasificaciones tipológicas son frecuentemente creadas a partir únicamente del aspecto visual de los objetos: forma y decoración toman ventaja respecto a las características técnicas. Posteriormente, los tipos de cerámicas (vasos, jarras, ánforas...) son clasificados siguiendo la cronología en una curva ascendente. Este método tiene su origen en el positivismo y en el evolucionismo, corrientes de pensamiento para las que el progreso se considera, desde el siglo XIX, como invariable, con una humanidad que no cesa de perfeccionarse gracias a sus inventos y descubrimientos. Los periodos de retroceso (como el fin del Imperio Romano o la Alta Edad Media) se abordan como epifenómenos o fases de decadencia, vinculadas o resultado del declive y la degeneración de los pueblos. Por ejemplo, la desaparición del arte de la cerámica antigua a partir del siglo VI en Occidente es considerado un mal necesario, preludio de transformaciones futuras **[2]**.

Una vez los objetos cerámicos clasificados y atribuidos a entidades distintas, los arqueólogos proceden a dibujar los mapas de repartición que pueden interpretarse o como superficies de distribución (mediante el comercio o los intercambios), o como marcas del territorio de una población. Así es como, a lo largo del siglo XX, unos tristes trozos de cerámica han podido ser utilizados como pruebas científicas y como argumentos políticos justificando la anexión militar de territorios **[3]**.

A partir de las investigaciones llevadas a cabo en el siglo XIX por Brongniart **[4]**, la tecnología predomina en la ceramología

[2] Ver sobre este concepto, Dominique Allios, 2004, Le vilain et son pot – Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge, en Les Presses niversitaires de Rennes.
[3] Los casos son numerosos. Arqueólogos nazis se han apoyado así en las teorías de Kossinna quien escribe en 1910: «Regiones culturales bien determinadas y delimitadas corresponden indefectiblemente (para siempre) a pueblos y razas bien determinados».

hasta la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Este enfoque permite definir los distintos modos de realización de los objetos: desde la extracción de la arcilla hasta la cocción, pasando por las técnicas de modelado, de decoración, así como la organización de los alfareros (artesanado, manufactura, industria). La sucesión de las etapas de fabricación es determinada por la observación de la cerámica: observación de las masas, de las huellas de fabricación, la determinación de las temperaturas de cocción, etc. Pero delimitado al mundo académico y científico, este enfoque olvidaba a ceramistas, alfareros y artistas. Delacroix, Gauguin, Rodin, Picasso, se apoyan enormemente en objetos arqueológicos como elementos de inspiración, o de forma más precisa, de confrontación al pasado. Raros son los artistas contemporáneos que pueden hacerlo; no por incultura, sino porque los datos actuales en arqueología son inaccesibles, o incluso incomprensibles.

La cronotipología constituye una de las primeras etapas de la arqueología que, para cada periodo y para cada cultura, determina una producción de cerámica específica, así como una evolución siguiendo la línea del tiempo que propone la estratigrafía. La segunda etapa, la más importante, es hacer hablar la cerámica. De la misma forma que las obras de arte o los manuscritos, los objetos nos hablan. Evidentemente, la riqueza y las capacidades del discurso no son las mismas, pero los signos relevantes, combinados entre ellos, forman una especie de letras, a veces palabras, o de forma excepcional frases arrancadas al mundo de los muertos.

Cerámicas de Mahasthan, Bangladesh - Excavación franco-bangladesí de Mahasthan dirigida por D. Allios, J.-F. Salles (CNRS/Hisoma-UMR 5189), cliché Massoud Karim. ©Misión arqueológica

[4] Alexandre Brongniart, 1844, Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie, 3 vol., París.

El valor de esos signos es inestimable en la medida en que provienen frecuentemente de pueblos, de individuos, sin acceso al privilegio de la escritura. Del mismo modo, si la escritura inscrita en las tabletas de arcilla sumerias es en sí misma un documento, sabemos que los textos no hablan más que de una parte de la sociedad a modo de «temas» precisos (tales como la contabilidad, la religión, la política), silenciando el resto de la población. La cerámica, ella, está presente en todas partes y representa a todos. Es un documento único que hace hablar a los hombres de la Prehistoria, a los esclavos de la antigüedad, los siervos feudales o incluso a aquellos pueblos cuyo nombre ha desaparecido. La piedra de Rosetta ha permitido a los investigadores interpretar los jeroglíficos, devol-viendo la palabra a todo el Antiguo Egipto. Las cerámicas antiguas, a pesar de la riqueza de la información que contienen, no han aún encontrado su Champollion... Descifradas de forma parcial, a través de una lectura morfológica, tipológica, decorativa, técnica, dejando de lado ciertas cuestiones esenciales. Este es el caso de las ofrendas religiosas y funerarias. El objeto exhumado, extraído de su contexto, por el carácter religioso del gesto, adquiere otra dimensión, valorizándose a la vez sujeto y arqueólogo. De este modo, depósitos de cerámica medieval del sur de Francia, se han considerados en los años 80 como relativos a rituales cataros y chtonianos: vasos depositados en el cráneo de esqueletos medievales indicaban la sepultura de sacerdotes **[5]**. La interpretación religiosa constituía una solución muy tentadora. Actualmente, el fenómeno es el inverso: los arqueólogos, aún describiendo con amplios detalles esos vestigios, se abstienen de proponer la mínima interpretación religiosa o espiritual. Esta actitud de investigadores contemporáneos es acorde al materialismo de nuestra sociedad, buscando el obliterar la muerte y el ritual sagrado, aportando nuevos «rituales», a menudo consumistas.

¿Una estética?

La dimensión estética está igualmente olvidada, de forma general, en el estudio de la cerámica. Por supuesto, el lugar que ocupa la cerámica en el arte es variable en función del estatus que cada

[5] D. Allios, Le vilain et son pot, *op cit.*

cultura confiere a este material. Todas las civilizaciones clasifican las materias, siguiendo referencias religiosas, de nobles a vulgares, de sagradas a profanas: el Occidente cristiano medieval asciende al máximo oro y piedras preciosas, mientras desprecia la terracota al provenir del barro. En cambio, los musulmanes, siguiendo las preconizaciones del profeta Mahoma, van a dar al arte de la tierra una consideración desmesurada, como lo atestan los azulejos en cerámica esmaltada que decoran el mihrab de la mezquita de Kairouan. Los platos de cerámica metalescente o esmaltada adornan mesas y palacios de soberanos desde el Al-Ándalus hasta la India Mongola, y los grandes talleres de ceramistas beneficiaron de todas los avances y del saber científico musulmán. En el Occidente cristiano, el alfarero permanecerá hasta el Renacimiento un artesano de segundo (o incluso tercer) orden. El uso de la vajilla de barro no aparecerá que con la corte de Luís XIV. Todo ello provoca el debate entre artes mayores y menores, artistas y artesanos **[6]**, lo que nos hace pensar en una evidente contradicción en la exposición de una pieza de cerámica griega en el Louvre y de un vaso olmeca en el museo de las Artes Primitivas. Si los objetos cerámicos de la Grecia Arcaica son verdaderas obras de arte combinando pintura y escultura, la alfarería doméstica de este mismo periodo posee entonces una dimensión estética. Toda producción material, por muy funcional que haya sido, posee una dimensión artística – artística en el sentido en el que se manifiesta por ella una corriente de pensamiento común, es decir, una cultura específica con sus normas, sus códigos estéticos - sus cánones. Pese a ello, esta lectura se reserva únicamente a las producciones consideradas como las más prestigiosas **[7]**.

Definir y caracterizar una civilización o una cultura es un debate infinito, constantemente reactualizado en función de nuestros propios criterios: la lengua, la religión, la organización política, ¿ y por qué no el estilo? «Singularizar» una civilización

[6] Ver principalmente las actas del coloquio internacional, X. Barral I Altet (dir.), 1983, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Centre national de la recherche scientifique; Université de Rennes II, Paris, Picard. Texto en francés, castellano e inglés. **[7]** Por ejemplo, herramientas y cerámicas de los siglos XVIII y XIX, que no tenían para sus contemporáneos más que un valor funcional, se consideran hoy en día objetos de colección y artículos de revista de arte.

o una cultura no es algo fácil y esa interpretación varia, de forma evidente, en función del observador. Nosotros tenderíamos a unificar un manchurio con un chino cantonés, a separar un vasco de un bretón. Para un arqueólogo, los objetos y las producciones materiales se designan bajo el término de industria o de culturas materiales, pero la cultura – y como vemos en nuestro arte actual – es inmaterial. Para individualizar pueblos de la Prehistoria, los arqueólogos se apoyan en la forma de la alfarería y sus decoraciones, o en la técnica de tallado del sílex **[8]**. En efecto, la cerámica, en su concepción, respeta unas normas y una estética, tanto como las producciones arquitectónicas, más prestigiosas. Es la proporción de esas normas o reglas la que confiere al objeto su dimensión usual o artística, o incluso religiosa. Sería ser demasiado ingenuo pensar que es el siglo XX quién ha inventado o conferido un valor estético a los objetos cotidianos (del Modern Style a la Bauhaus), inventado el término design... Un objeto cerámico de la vida cotidiana da testimonio del gusto de una época y, sin los recursos de textos y obras de arte, el arqueólogo descubre en él numerosas confidencias de sus creadores.

No obstante, este análisis estilístico está en desacuerdo con la concepción mecánica y positivista que caracteriza la investigación arqueológica. Los arqueólogos tienden a situarse del lado de las ciencias exactas o duras. Además, pese a que el aporte del estructuralismos a modificado considerablemente las ciencias humanas, desarrollando la noción de relativo, lo humano y sensible, lo religioso y espiritual (y no únicamente en relación a una tecnología), en numerosas publicaciones científicas, como he dicho, se describen ofrendas religiosas de cerámica sin abordar la significación del gesto. Actualmente, el arqueógrafo (aquél que dibuja objetos antiguos) se substituye al arqueólogo, privilegiando una descripción clínica, tan compleja como tranquilizadora. En consecuencia, recurrir a aparatos científicos en el análisis de la cerámica conlleva como corolario una gran pobreza epistemológica.

[8] Sobre el Neolítico Inicial y Medio del sur de Francia, contamos con la civilización cardial (decoración impresa mediante conchas), y la cultura de los «vasos con bigote» de Montboló (yacimiento epónimo).

Análisis de masas con luz polarizada, difractometría con microscopio electrónico de barrido, dilatometría para conocer la temperatura de cocción, arqueomagnetismo para determinar la antigua orientación del norte magnético en el momento de cocción, son aparatos notables de investigación, pero el uso de los resultados que éstas ofrecen olvida a menudo las dimensiones histórica y antropológica. Por ejemplo, investigadores han determinado que los alfareros del Neolítico añadían a la masa conchas trituradas, cuando se sabe que la presencia de material calcáreo no tiene sentido técnicamente ya que los puntos de cal fragilizan considerablemente los objetos. Pero este gesto no se ha analizado desde un punto de vista cultural...Cuando se debería entender fácilmente: es justamente en estas incongruencias técnicas que la parte cultural se revela esencial... ¿Cómo un arqueólogo del futuro interpretara nuestra época? ¿Cómo, por ejemplo, explicará la presencia de vehículos con capacidad para correr a 300 km/h en autopistas limitadas a 130 km/h? ¿Porqué ciertos aparatos electrónicos tienen un precio inversamente proporcional a su esperanza de vida? Podemos encontrar este tipo de contradicciones también en el pasado. La Edad Media occidental domina perfectamente las técnicas del esmalte y la vidriera, los esmaltes translúcidos, los puntos eutécticos, los óxidos y los colorantes. Miles de metros cuadrados de vidrieras en color recubren las catedrales, mientras que los alfareros parecen incapaces de realizar cerámicas esmaltadas **[9]**. Vidrieros y esmaltadores pertenecen al mundo religioso, el alfarero en cambio al mundo profano.

La cerámica ofrece usos tan variados que el historiador los observa de formas muy distintas: de un ánfora yacente en el fondo del mar, se buscará su origen y destinación; de una copa de la Prehistoria, a qué período pertenece; de un objeto de loza moderna, cuál es el tema du su decoración, etc.

Sin embargo, la división por períodos implica numerosas limitaciones para el conocimiento de la cerámica. La visión global de su evolución excede continentes y culturas, y aún más estados y regiones. Por ejemplo, la historia de la cerámica esmaltada

[9] Esta técnica no se generaliza hasta el siglo XIV.

tiene su origen en la China de los Han (- 206 + 220), se la reencuentra en la Roma antigua, es reinventada por los Abasidos en el siglo IX, para propagarse por Europa a partir del siglo XII. Imitación y copia son unos de los motores básicos (pero no únicos) en esta travesía de Este a Oeste, de Asia a Europa, y que dura más de un milenio. Los primeros platos musulmanes imitan ideogramas chinos, los cristianos imitan más tarde los caracteres cúficos.

De este modo, la historia del hombre explicada por sus propias creaciones se mundializa en tres tiempos: la Edad de Piedra, la Edad de la Terracota, la Edad del Plástico. Esta se contradice con la Historia de eventos, nacionalista o regionalista. Pero esta visión abre, quizás demasiadas perspectivas que no queremos o que no intentamos ver. Los objetos conllevan signos que aumentamos o ignoramos, revelando, según la naturaleza de nuestras preguntas, nuestras propias preocupaciones. ¿Qué aspira ver un arqueólogo en un fragmento de cerámica y en su disciplina? ¿Hacer hablar, a través de signos distintos, un mundo difunto, o bien, dar, gracias a un extraño espejo, con la respuesta del misterio de la muerte?

Luminoscopio con visor – Observación del sector L 28/02

Carolle Priem-Schutz
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1

Luminoscopio con visor – Observación del sector L 28/02
trabajo de investigación «Sky to Sky», 2010, cerámica, esmalte, 60x60X120 cm, escultura. © Carolle Priem-Schutz

Elegir un puesto de observación apartado. Notar las alteraciones visibles desde el mismo. Confeccionar una cartografía de instantes.

Mirar al cielo en una noche de verano. Inventar nuevas constelaciones con estrellas observadas y darles un nuevo nombre.

Observar el cielo no es suficiente para llegar a ver las estrellas.

Chrystelle Desbordes

Historiadora del arte, crítico de arte y comisaria.

2005

Obtiene el Doctorado en historia del arte (La noción de efímero en el arte de los años 1960 -1970). Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, colabora con las revistas de arte contemporáneo (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition...), y participa en la redacción de catálogos de exposición (Urbanités; Léger / Différé; La Conquête de l'Air, Bandits Mages...).

2010

Imparte historia del arte en la ÉSA des Pyrénées – sede de Tarbes.

Sus investigaciones abordan cuestiones sobre lo invisible, las redes, el archivo y las «fricciones» en el arte contemporáneo.

Carta a Richard Fauguet

Chrystelle Desbordes

París, el 5 de septiembre 2012

Querido Richard,
Había pensado en un primer momento escribir un artículo tipo «crítica de arte» a propósito de tu intervención en el marco del seminario de la primavera pasada. Pero he cambiado de opinión. Para mí, no «pegaba» ni con tu trabajo (tú te defines justamente como «encolador»), ni con tu conferencia. Mientras reflexionaba, mirando de arriba abajo un bote de cola Cléopâtre – ese objeto mítico de los años 30 que desde entonces acompaña a través de las generaciones a los niños, quienes se delectan con su olor. Tu trabajo juega con el tiempo, une, (re)estratifica, (re)une y exhala ese olor de almendra – simple y fina, humilde casi, refinada. Del supermercado de Liz Taylor... Algo así como «una arqueología de la pequeña y, eventualmente, de la grande historia: collage, recollage, contra-collage» (citándote).

Anuncio de la cola Cléopâtre «la reina de las colas», 1932.

En fin, después de tu paso por la escuela, cuando pienso en el «sistema Fauguet», me viene en mente la cara de esta extraña Cleopatra que aparece en el bote y, cual Proust y su madalena, el perfume de esta cola (incluida su lengüeta) emerge desde la lejana infancia. Sin nostalgia, los recuerdos chocan con los correos electrónicos (tú prefieres la correspondencia en papel que el cartero te trae).

Recuerdo también exactamente las razones que me llevaron a invitarte en el marco del seminario: lo que me interesaba, y así te lo dije por teléfono, era que nos mostraras tus trabajos más recientes y que, particularmente, nos hablaras de tu práctica, digamos singular, de la cerámica- de algo que, a priori, no está ahí.

Jarrón estilo Vallauris, cerámica esmaltada, 1960.

Tú la has presentado incluso, como una especie de «sin-práctica», al no pasar ni por el molde ni la cocción para realizar tus piezas. Nos has recordado que, viviendo en Châteauroux desde largo tiempo, habías primero detestado la cerámica (a causa de las primeras ediciones de la Bienal), hasta el día en que, «rebuscando», encontraste el «estilo Vallauris».

Los once personajes que has expuesto en el Plateau en 2009 y las criaturas instaladas en tu galería, Art Concept, a finales del 2011, están formadas por ensamblajes hechos con piezas de esta vajilla decorativa. Una vajilla que, si no olvidada, al menos desvalorizada por su pertenencia a la cultura popular, en este caso a un contexto vernáculo, que contrasta con la historiografía del «Picasso de Vallauris», Liz Taylor et Picasso...

Mientras que en los años 50, el artista español producía con frenesí platos y otros cántaros antropomórficos – con un sentido del espacio gráfico y escultural sin precedentes – tú has hoy exhumado esas formas de la tierra de Emaús **[*]**, como un arqueólogo que encuentra, como sucede a menudo, trozos de un jarrón fracturados (menos raros e «importantes» que un ánfora firmada Exequias). Después las has unido, pegado, dándoles un nuevo aire, una nueva vida, divertida, híbrida, versátil, al estilo dibujos *animados*.

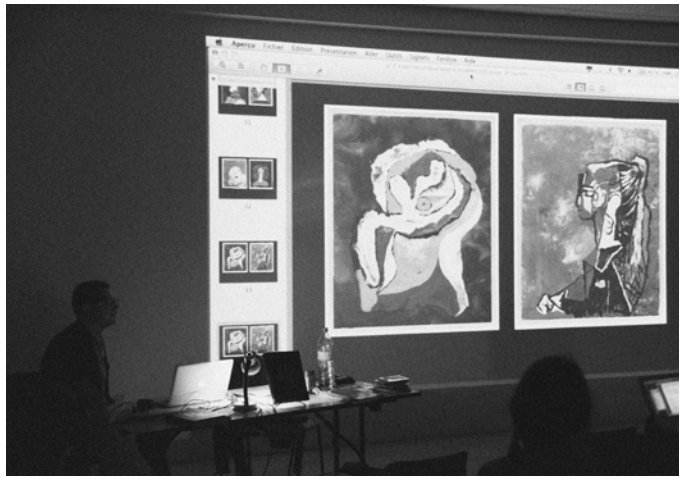
Ante esos cuerpos de cerámica, desde el punto de mira del presente, reaparecen las ensaladeras de nuestras abuelas, Picasso, imágenes de un western de John Ford (pienso también en Tarantino) y, estás en lo cierto, los colores de la plastilina mezclada. Épocas diferentes, culturas *high and low*, formas que se replican para establecer un diálogo imaginario fuera de todo criterio convencional, aboliendo así las fronteras entre el «buen» y el «mal» gusto. ¡Barato y chic a la vez! Contigo, todo lo que creíamos perdido, desaparecido, invisible, se vuelve visible gracias a insólitas fricciones a través de las cuales se expande el murmullo de la anamnesis, poco a poco, entre lo íntimo y lo colectivo (pienso de repente a la serie de los «Baloubas» de Tinguely).

Richard Fauguet, Sin título, 2009, cerámica esmaltada, dimensiones variables. Vista de la exposición «Richard Fauguet – Pas vu, pas pris», Plateau, Frac Île-de-France, 04/06/2009 – 09/08/2009. ©Martin Argyroglo

[*] N.del T.: el autor recurre a un juego de palabras para hacer referencia a la red de de venta de muebles y objetos de segunda mano, llamada Emmaüs.

Igualmente, lo que tú llamas cerámica «sin-práctica» esconde bien lo que yo llamaría, en tu (definitivamente) práctica, una simple economía de producción. Provocas encuentros, buscas en el «fondo de los cajones» (título de una de tus series), y está también el tipo de cosas que fabricas.

Richard Fauguet, Sin título (mujeres de Picasso), 2011, cerámica esmaltada, dimensiones variables. Vista de la exposición «Richard Fauguet – Selon arrivage», galería Art Concept, París, 19/11/11 – 07/01/12. ©Fabrice Gousset/Courtesy Art Concept



Richard Fauguet durante el seminario de l'Observatoire des Regards, ÉSA des Pyrénées– sede de Tarbes, marzo 2012. © Frédéric Delpech

Veo aún esos pies de lavabo en cerámica. Me han parecido fantasmas, pero buenos, bien pulidos, lisos, de líneas perfectas. Tú has dicho que te recordaban las tumbas y que te interesaban sus colores (según creo : azul claro, rosa asalmonado, verde almendra).

En el momento en el que los recuperaste, no sabías lo que ibas a hacer con ellos, pero sí que se inscribían en la lógica de tu plástica. Trabajas «por defecto, aberraciones» y «tiene que cuadrar con un momento». Has citado a Barthes «Me gusta la forma corta porque permite a menudo empezar.»

De esos encuentros plásticos, improvisados y perfectos a la vez, nacen imágenes que nos invitan a explicar (nos) historias: tus cañerías cruzan las piernas y famosas esculturas de la historia del arte (de Degas a Koons) son erotizadas (y aplastadas) sobre papel venilia. Tus obras son como retruécanos visuales que hacen caso omiso y deliberado a las categorizaciones – una lógica, sin duda, más propia de la rea-propiación que del desvío, que tú ofreces, con generosidad y humor, tras la pantalla de las apariencias.

Las palabras «crear» y «criaturas» provienen, en su origen, del mismo sentido. Ambas tienen como significado primero el «dar la vida a algo que no existe», algo que no ha existido nunca en el mundo real, algo completamente inventado.

Cuando dices que la historia del arte es, para ti, Alicia en el País de las Maravillas, desinhibes tu relación con un legado, pero la nuestra se relaja igualmente y, de repente, en este cruce de cosas hay una dinámica en la que los fantasmas pueden revivir sin cesar. Tiene algo de inagotable.

Gombrich afirmaba que el arte enriquece lo cotidiano, y ahora, a mi parecer, lo sigue haciendo porque los artistas leen la historia del arte al modo de Lewis Carroll, desde el otro lado del espejo.

Gracias de nuevo por venir a la escuela, esperando poder tenerte de nuevo pronto. ¿Quizás, esta vez, para producir piezas de cerámica?

Chrystelle

Objetivo Roma N9

Carolle Priem-Schutz
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1

Objetivo Roma N9, fotografía de la serie «Objetivo Roma» - trabajo de investigación «En busca de las luciérnagas», 2011-2012, fotografía color, 50x70 cm. La serie propuesta comporta 12 imágenes de N1 a N12.
© Carolle Priem-Schutz

Dominique Allios

Profesor universitario de Historia del arte y arqueología medievales en la Universidad de Rennes 2. Inscrito en el CNRS UMR 6566 como arqueólogo, ha realizado excavaciones en todo el mundo, de Matera (Italia) a Petra (Jordania), pasando por Alejandría (Egipto).

Publications

2004 — 2012

Director de la excavación franco-bangladesí de Mahasthan. Participa a coloquios internacionales y contribuye regularmente en revistas científicas de arqueología; ha especialmente publicado, en 2004, Le vilain et son pot — Céramiques et vie quotidienne au Moyen Âge en Les Presses universitaires de Rennes.

Arte Povera y Arqueología – El eterno retorno a los orígenes

Dominique Allios

«Como el conquistador la noche de sus conquistas, que se inclina sobre las tierras del Imperio y descubre la humilde felicidad de los hombres.»
Antoine de Saint-Exupéry [1]

«Honro a los muertos pensando, acerca de mí, que soy un artista moderno.»
Jannis Kounellis [2]

Arte Povera

Nacido durante la reconstrucción de la posguerra, el Arte Povera preconiza un proceso revolucionario contra el consumismo y el academicismo. Efímero y poco estructurado – no se trata de una escuela – este movimiento polimorfo, libre y libertario – ha tenido una verdadera influencia en la creación del siglo XX, y constituye un punto de referencia importante para los historiadores del arte. El arte «humilde» no se mueve únicamente por simple oposición, sobrepasando Los *Increíbles* y Las *Maravillosas* de la post-revolución francesa; su corriente de pensamiento y creaciones responde igualmente a la aspiración profunda de toda una civilización consternada por sus propios cambios y su modernidad. La Edad de Oro del capitalismo ha transformado Europa en una economía de mercado creando numerosos fenómenos de reacción o, de forma más precisa, un movimiento de reflexión y de puesta en perspectiva en la que la Historia adquiere un rango esencial.

La arqueología en los años 1960 – 1970

Sin embargo, es interesante constatar que, en el mismo momento, en los años 60, la arqueología vive también una revolución – cierto,

[1] Antoine de Saint-Exupéry, 1931, Vol de Nuit, ed. Gallimard, París (Vuelo nocturno, Plaza&Janés, Barcelona, 1984). **[2]** Gloria Moures, 1991, Kounellis, ed. Cercle d'Art, París.

discreta y académica – que incide a la vez sobre sus finalidades y sus modalidades. Los arqueólogos descubren la tierra y la madera, el paisaje y, de forma general, exploran territorios abandonados por la historia de los hechos o la historia del arte. A partir de la segunda guerra mundial, la *Escuela de los Anales* renueva la Historia: las dinastías, las guerras, la Historia política son ahora vinculadas a las historias económicas y sociales, técnicas, la historia de las mentalidades, del campo y de las ciudades. Los hechos ya no crean la Historia, sino que son su consecuencia.

«Los acontecimientos son la espuma de la historia, burbujas grandes o pequeñas, que estallan en la superficie en remolinos que se propagan a mayor o menor distancia. Este ha dejado huellas muy duraderas: todavía no se han borrado del todo. Son únicamente estas huellas las que le permiten existir. Sin ellas, el acontecimiento no es nada.» **[3]**

A partir de los años 60, el arqueólogo Jean-Marie Pesez aplica directamente estos principios en las excavaciones de los yacimientos de la Edad Media en Francia y en Italia **[4]**. Ello representa una novedad, ya que los historiadores consideraban hasta entonces que la arqueología no aportaba informaciones sobre esos periodos **[5]**. Con su equipo franco-polonés, Pesez es el primero en Francia en reconstituir la vida de un pueblo medieval **[6]**: cabañas de maderas, alfarería doméstica, fosas de depósitos, pequeños objetos en hueso o en piedra, iluminan de forma débil pero tangible el «heroico cotidiano» de estas poblaciones olvidadas por la Historia. Otra revolución llega por el estructuralismo. Partiendo de investigaciones

[3] George Duby, 1973, Le dimanche de Bouvines, ed. Gallimard, París (El domingo de Bouvines (24 de julio de 1214), Madrid, Alianza Editorial, 1988). **[4]** Jean-Marie Pesez, 1978, «Histoire de la culture matérielle», in Jacques Le Goff (dir.), La nouvelle histoire, Encyclopédie moderne, París, pp. 98 –130 («Historia de la cultura material», en Jacques Le Goff (dir.), La nueva historia, ed. Mensajero, Bilbao, 1988). **[5]** A diferencia del Norte de Europa, donde las búsquedas arqueológicas sobre el mundo medieval empezaron en el siglo XVIII. **[6]** En Inglaterra, la experiencia se había ya realizado en los años 50 en el yacimiento del poblado medieval de Wharram Percy, así como en países del Este.

lingüísticas, Claude Lévi-Strauss desarrolla el análisis estructural en antropología y en las ciencias humanas: las sociedades son observadas a partir de combinaciones de sistemas y de relaciones **[7]**. Ces apports profitent largement à l'archéologie, celle-ci se faisant, par certains aspects, une «anthropologie des morts». Les objets, les contextes, les sites et les environnements sont perçus dans une dimension interactive. Estos aportes benefician ampliamente a la arqueología, ya que esta se constituye, en ciertos aspectos, como una «antropología de los muertos». Los objetos, los contextos, los yacimientos y los entornos se contemplan en una dimensión interactiva. Además, el predominio de los procesos en la evolución de las sociedades humanas impone la llegada de la interdisciplinariedad en la investigación (entre ciencias humanas y ciencias exactas, particularmente).

Los métodos de excavación privilegian a partir de ese momento las lecturas horizontales y contemporáneas. En ese sentido, el estudio del asentamiento prehistórico de Pincevent constituye una novedad en Francia: André Leroi-Gourhan extrae todos los artefactos contemporáneos sin desplazarlos (osamentas, sílex tallados, fragmentos de sílex, viviendas), dando así más una visión de un *tiempo* dado que de un *momento* dado. A partir de ese momento, la organización de objetos y artefactos petrmite una visión social del grupo. El Gesto y la materia - primera parte de las publicaciones de Leroi-Gourhan dando cuenta de sus investigaciones **[8]** – aborda la parte técnica, privilegiado el hacer al hecho, y donde el proceso de creación aparece como una realidad, rica en información de todo tipo **[9]**.

[7] Claude Lévi-Strauss, 1958, Anthropologie structurale, París, (Antropología estructural, Paidós, Barcelona, 1987).. **[8]** André Leroi-Gourhan, 1943, L'homme et la matière – Évolution et techniques, vol. 1, París, (El hombre y la materia, Taurus, Madrid, 1988). **[9]** Lévi Strauss y Leroi-Gourhan se oponen en numerosos aspectos y diferentes escuelas se reivindican seguidoras de uno o del otro, pero un punto en común es distinguible en ambos autores con una fuerza que lleva o conduce a la humanidad: la de estructurarse en Strauss, la noción de progreso en Leroi-Gourhan.

«Procesos del pensamiento visualizado» es el título que se escogió, antes que «Arte Povera», para la exposición que tuvo lugar en Lucerna en los años 70. Esta elección es reveladora: la orientación tomada en un proceso creativo casi espiritualista (los materiales pobres indican el ascetismo o la renuncia), pero sobre todo la primacía del pensamiento en la creación retoma el célebre *Arte è una cosa mentale* de Leonardo da Vinci.

En los Estados Unidos, igualmente en los años 60, la *New Archaeology* (o *Arqueología procesual*) busca otorgar un puesto importante a la teoría y a los procesos de pensamiento. Los conceptos de etnoarqueología y de ecología cultural se desarrollan en este momento. El lugar del hombre en el espacio ecológico, en el entorno, resulta determinante **[10]**.

A partir de los años 70, los arqueólogos poseen así nuevas herramientas de investigación, y algunos de entre ellos exploran los territorios, las formas y los materiales que hasta entonces se habían dejado de lado: adobe, alfarería común, fosas de depósitos, fosas, castillos de tierra, civilizaciones y culturas bárbaras, salvajes o primeras, culturas merovingias, neolíticas, epipaleolíticas, del Bronce y del Hierro... La lista es infinita y tiene como consecuencia un desarrollo espectacular de medios y métodos, en particular lo que se ha llamado en Europa «la arqueología preventiva». Cuanto más profundiza el arqueólogo en civilizaciones de tierra y madera, más dependen sus medios de la industria y de los trabajos públicos; lo muestra igualmente el uso de un vocabulario técnico por parte de los arqueólogos en los años 70 - 80: excavadoras, dúmpers, miniexcavadoras, pala cargadora, grúa, embalaje, diagnóstico, excavación preventiva...Pienso en por ejemplo en la obra Doble Negativa de Michael Heizer, para la cual el artista hizo desplazar, a base de bulldozer, más de 240 000 toneladas de tierra en el desierto de Nevada **[11]**!

[10] Ver especialmente Lewis Binfort, 1972, «Archaeology as Anthropology», in American Antiquity, n° 28 (2), pp. 217 - 225, et Lewis Binfort, An Archaeological Perspective, New York.

[11] Michæl Heizer, 1970, Double Negative, Mesa de Virgin River, Nevada, USA.

Sin ir más lejos en las deducciones epistemológicas de la arqueología, las similitudes que esta ofrece en los años 60 y 70 con las corrientes y los movimientos artísticos contemporáneos son tangibles, especialmente con el Arte Povera en Europa y el Land Art americano **[12]**.

Entre los numerosos aspectos comunes que podemos señalar, la reacción al academicismo es sin duda uno de los más evidentes. En efecto, tanto los arqueólogos como los artistas de la época, toman sus distancias con la arquitectura de piedra, el urbanismo, los palacios, las tumbas prestigiosas – en la lógica del *monumento* y de lo *monumental* – y, sobre todo, con el estatuto codificado de la *obra de arte*. Los valores negativos vienen de la urbe – la civilización urbana dominante (que tiene sus raíces en el modelo antiguo greco-romano).

Los materiales pobres

A partir de ese momento, es importante entender que el rechazo simultáneo por parte de artistas y arqueólogos de las manifestaciones más académicas, se acompaña con creaciones «en negativo». Contrastando con los mármoles de las estatuas, los artistas realizan sus obras a partir de residuos **[13]**, al bronce de las armaduras de guerreros, los arqueólogos prefieren la arcilla y la cestería. En 1967 La Venus de los trapos de Pistoletto puede ser interpretada como una respuesta a ese gusto por lo «pobre» frente a lo «noble». Pero el proceso no concierne una simple reacción, si no que abre y amplifica el arte enriqueciéndolo con nuevos materiales, espacios y dimensiones en los que el pensamiento, convertido en forma plástica y deliberadamente diacrónico, predomina y gana contra una realidad normal estática tanto a nivel material como histórico.

[12] Establecer una tipología, incluido para el arte contemporáneo, es algo difícil y arbitrario. Se trata de construcciones mentales. Sin embargo, para simplificar aquí, digamos que el Arte Povera corresponde a una sensibilidad europea y el Land Art, a una americana. Ver especialmente, Jean-Marc Poinsot, 1991, L'atelier sans murs, textes 1978 — 1980, ed. Art Édition, Villeurbanne, p. 231.
[13] Todos estos materiales no se usan por la oposición y disonancia que implican, sino que también por su harmonía. Como declara el artista Luciano Fabro: «La forma es siempre el resultado del acto», entrevista con Giovanni Lista, octubre 1998, junio 1999, en Ligea, n°25 - 26 - 27 - 28, París, p. 46.

«[...] el culo de una Venus ordinaria y una masa de trapos reales. Había como una superposición de dos partes del siglo, la escultura de la primera parte confrontada a la de la segunda. Se constataba entonces que la segunda era completamente distinta a la primera, de un estilo que puede incluso significar un retorno a lo antiguo. Sin embargo, mirar hacia atrás es precisamente gracias al espejo que puede realizarse, y no únicamente hacia delante, no estar ligado solamente a esa necesidad de crear algo nuevo, progresando únicamente gracias a una nueva transformación de la forma [...]» **[14]**

El hombre humilde

El movimiento no es únicamente social o contestatario, redefine igualmente el rol y la situación del artista: trabajo con trapos y soy tan creador y artista como si trabajara con mármol. Una población rural o servil tiene tanto derecho de ser estudiada como las élites de la sociedad. Esta evidente convergencia entre ciencia y creación va más lejos. La redefinición del estatus efectuada por los «artepoveristas» pasa por una exploración de referencias antiguas que, como el retorno a la Edad Media en el arte y en la arquitectura de la segunda mida del siglo XIX (como el movimiento de los imagineros **[15]**), retoma claramente el mito de San Francisco de Asís **[16]**. Al mismo tiempo que Pistoletto habla de una «actitud casi franciscana» refiriéndose a sus Ogetti in meno **[17]**, L'humilité des sandales, obra realizada por Gilardi, indica el verdadero significado del término «Arte Povera» — el de *arte humilde*.

En los años 80, volvemos a encontrar esta redefinición de criterios en la historia del arte y en la arqueología **[18]**. El coloquio Artistes et Artisans au Moyen Âge (Artistas y Artesanos en la Edad Media) presenta el problema en estos términos: el artista medieval,

[14] Michelangelo Pistoletto, *La phénoménologie du Rejet*, *op. cit.*, p. 142.
[15] Delphine Durand, 2010, André des Gachons, peintre symboliste (1871-1951) — La création d'une «épiphanie fin de siècle», Doctorado dactilografiado, mecanografiado, Universidad Toulouse II Le Mirail.
[16] Giovanni Lista, 2006, Arte Povera, ed. des cinq Continents, Milan, p. 28. **[17]** *Idem.* **[18]** Xavier Barral I Altet (dir.), 1983, Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Centre national de la recherche scientifique; Université de Rennes II, Paris, Picard. Texto en francés, castellano e inglés.

anónimo, no crea sólo movido por el éxtasis o la inspiración divina, pero sigue y respeta un conjunto de códigos y reglas que determinan su creación, cuan modesta o humilde sea. Del mismo modo, la sobriedad de medios no implica un pensamiento pobre o un arte que surgiría de forma casi instintiva.

Seminario Observatoire des regards con Dominique Allios (a la derecha), noviembre 2011, ÉSA des Pyrénées – sede de Tarbes. Al fondo: La Venus de los trapos de M. Pistoletto. © Frédéric Delpech

A partir de los años 60, la reutilización del pasado es un fenómeno recurrente. El mundo antiguo es percibido como una edad de oro en la que el Hombre Salvaje vive en harmonía con la naturaleza, cuya libertad y animismo se opondrían a la sociedad industrializada, sobreurbanizada, consumista y presuntamente civilizada.

Para los americanos, la edad de oro de una Humanidad viviendo en harmonía con la naturaleza se asocia a una memoria de culpabilidad del genocidio indio. Las fotografías tomadas por Edward Sheriff Curtis a principios del siglo XX son un verdadero memorial de ello **[19]**. Los artistas del Arte Povera hacen referencias a mitos antiguos de forma directa: así, afirma Pistoletto, «La naturaleza no está separada del Hombre» **[20]**.

[19] Edward Sheriff Curtis, 1907–1930, The North American Indian, vol. 20, University Press, Cambridge, Massachusetts, vol. 1–5; Norwood Massachusetts, vol. 6 –20.

[20] M. Pistoletto, entrevista con Giovanni Lista, en Ligea, *op. cit.*, p. 161.

También la tierra, la arcilla, por su dimensión espiritual y primitiva, son privilegiadas como materiales. Como ejemplo, les Souffles de Giuseppe Penone, especies de jarras con formas orgánicas, cuya parte superior lleva la huella en negativo del cuerpo: piernas, pelvis, torso, cuello, son esbozados por huellas, el labio inferior fusiona con el cuello del jarro. La boca del artista se mezcla así a la vasija misma. Es importante señalar que la analogía no es únicamente formal... La terminología descriptiva de la cerámica es altamente orgánica: pie, panza, labio **[21]** – un vocabulario que designa las diferentes partes de la cerámica en el sentido de la *realia* **[*]**. Abiertas sobre el vacio interior del jarrón, la respiración cortada o más exactamente petrificada, indica la relación doblemente carnal del artista - a la obra y a la naturaleza.

> «La naturaleza, el paisaje europeo que nos rodea es artificio, está hecho por el hombre, es un paisaje cultural.» **[22]**

Hablar de la importancia y del predominio de la naturaleza en el Arte Povera y sobre todo en el Land Art, sería una trivialidad. La naturaleza aparece principalmente en una forma de interacción con el hombre, el cual depende de ella, avanza a su lado, dejando marcas perecederas. Para la arqueología, el movimiento es similar y toma incluso una importancia considerable a partir de los años 80, como hemos dicho, con el desarrollo de la ecología y de la *New Archeaology*. Al hombre se le considera dentro de un territorio, situado en un conjunto vasto donde vestigios y artefactos constituyen una red en el seno de la cual la naturaleza juega un papel preponderante. «L'Arqueo-ecología» defiende la idea de que las fuerzas naturales combinadas entre ellas prefiguran o condicionan fuertemente el devenir de las sociedades. Cierto, esas teorías

[21] Las nomenclaturas descriptivas de las cerámicas italianas y francesas son idénticas. **[22]** Anne Cauquelin, 2000, L'invention du paysage, ed. PUF, París. **[23]** Nils Udo, 1978, El Nido, Lüneburger Heide, Alemania. **[*]** N. del T.: realia, substantivo que no tiene traducción precisa en español y que en la lingüística francesa designa objetos existentes del mundo percibidos o considerados independientemente de su relación al signo.

entienden que el hombre es perjudicial para la naturaleza. Cuanto más se altera el entorno por la acción del hombre (especial-mente por la contaminación), más relevancia toma la idea de la naturaleza como concepto o entidad. «El hombre en harmonía con la naturaleza» nos lleva hacia una forma de misticismo, a un proceso espiritual que da a las sociedades humanas una ausencia de iniciativa en su evolución o mutación, retomando la idea de paraíso perdido, perdido para siempre por la acción maléfica del hombre civilizado que atraviesa la modernidad. El Nido de Nils Udo **[23]**, resume, en mi opinión, esta visión edénica y este deseo de retiro en el regazo de la Madre Naturaleza: un hombre desnudo aparece acurrucado en el interior de un nido de pájaro gigantesco instalado en un bosque.

Salvar el pasado o el eterno retorno a los orígenest

Al igual que ocurre en la mayoría de las obras del Arte Povera, el pasado idealizado o revisitado toma «aspecto» de Edén, rinde homenaje a un mundo perdido, a menudo primario, en el que Hombre y naturaleza son uno, o incluso actúa en una cultura de simbiosis entre pasado y presente. Las Memoria sensibles y poéticas de Pino Pascali, así como las Plumas de Esopo (1968), muestran esta combinación frágil y algo improbable. Naturaleza y pasado pueden ser víctimas de los bulldozers. Aún se recuerdan destrucciones de yacimientos arqueológicos durante operaciones de urbanismo, y de los cuales Fellini dejaba constancia de forma impactante en su película Fellini Roma. Los arqueólogos se conmueven con esta destrucción del pasado. A partir de entonces, reconstrucciones de la post-guerra van a provocar, especialmente en la Europa del Este (principalmente en Polonia), una arqueología preventiva, que no se iniciará en Francia hasta 1981.

¿Pero qué se pretende salvar? ¿El lugar? No...este ya está destruido ¿Su memoria mediante una documentación archivística precisa? ¿Se pretende tener la conciencia tranquila? Un poco todo a la vez, sin duda...Pronto el «rescate» explotará su lado mercantil, comercial, privado, alcanzando un predominio. Hoy, las obras de Arte Povera alcanzan, en el mercado del arte, precios vertiginosos.

Las manifestaciones del tiempo

El inexorable paso del tiempo constituye aún una reflexión compartida por arqueólogos y artistas del Arte Povera. Tanto las «cortezas de árboles» de Penone como El árbol de 5 metros (1972), o incluso el Cedro de Versalles (1999), al modo de la escultura Tránsito de Germaine Richier o de las imágenes de vanitas barrocas, nos remiten a esa abstracción real que constituye el tiempo. Sobre un plano físico, Penone realiza una bonita aplicación de la dendrocronología – una técnica utilizada por los arqueólogos para datar un yacimiento ayudándose de los círculos de crecimiento de los arboles. Pero el artista inicia igualmente con su trabajo, una verdadera búsqueda arqueológica que revela un momento dado de la vida, la del árbol. Naturaleza, obra, humanidad, son contempladas en un círculo de vida y de muerte. Se trata de un tema de reflexión principal en los artistas del Arte Povera. Puede entonces intervenir la fotografía que, tanto en la arqueología como en una parte del arte contemporáneo «temporal», resulta esencial. Su naturaleza misma permite fijar lo efímero, incluso le da una intemporalidad a lo efímero. Durante una excavación, que resulta ser una destrucción continua, el arqueólogo elige fijar un momento dado en el tiempo ayudándose de la fotografía. En todos esos casos se manifiestan, a través de la imagen fotográfica, los límites temporales de procesos frente a los cuales la Historia no es más que vanidad. La obra de Alighiero Boetti realizada en 1969, Sin título, es la transcripción de las *Historias* de Herodoto sobre una capa de cemento fresco. A medida que el artista escribe, el texto se hace invisible por efecto de la solidificación del cemento : la historia se borra tan pronto como es escrita.

Arte Povera y arqueología

Mientras el Arte Povera evolucionó y generó rápidamente otros movimientos, la arqueología vivió un desarrollo técnico y material sin precedentes a partir de los años 80, quedando, sin embargo, estancada a nivel epistemológico y sensible. Comparar un movimiento artístico con uno científico puede, a primera vista, parecer paradójico o al menos incongruente. Este procedimiento va mas allá de las tendencias actuales que consisten a segmentar

el mundo del arte y el mundo de la ciencia, lo que, en mi opinión, depende más de una dicotomía Dionisos / Apolo en la que el dúo razón/sentimiento se distingue aún de forma ingenua y estéril. Pero otros intentan acercamientos, y ven que los puntos de convergencia son numerosos **[24]**.

En lo que respecta a los vínculos entre Arte Povera y arqueología, se pueden enunciar varias formas : un desarrollo procesal se pone de relieve con el objetivo de insistir más en el gesto que en el objeto creado (cuestionamiento de la dicotomía objetos/obras de arte) ; se asiste a un uso de todos los materiales y de todos los soportes, incluidos los más modestos ; las referencias al pasado se manifiestan con una apropiación de la Historia ; y por último, de forma más generalizada, se lleva a cabo una reflexión sobre el tiempo, sus estratos, sus manifestaciones, su abstracción, poniéndose de manifiesto una dimensión espiritual en forma de saludo o respuesta a la modernidad...

Sin ruido, con poesía y humildad, los artistas del Arte Povera nos han ofrecido, de este modo, obras que, mientras hacen murmurar los estratos del pasado e interrogan, a semejanza de las obras del Land Art, las relaciones entre naturaleza y cultura (pero con medios y cuestionamientos distintos), continúan influenciando la modernidad.

[24] Pienso especialmente a la reciente exposición sobre arte y matemáticas de la Fundación Cartier: Mathématiques, un dépaysement soudain, París, hiver 2011 - 2012. Ver igualmente sobre las relaciones entre arte y ciencia, Jean-Marc Lévy-Leblond, 2010, La science (n')e(s)t (pas) l'art, ed. Hermann, París.

Objetivo Roma N11

Carolle Priem-Schutz
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1

Objetivo Roma N11, fotografía de la serie «Objetivo Roma» - trabajo de investigación «En busca de las Luciérnagas», 2011-2012, fotografía color, 50x70 cm. La serie propuesta comporta 12 imágenes de N1 a N12.
© Carolle Prieм-Schutz

Loïc Torchy

Trazólogo, es investigador en el laboratorio TRACES, Maison de la Recherche, Université de Toulouse le Mirail. Su tesis lleva por título: Especialidad artesanal e intercambios en los milenios V y IV: funciones y gestión de las herramientas líticas del Chasséen meridional gracias a la trazología y al estudio de los materiales (Jean Vaquer, Director de investigación, TRACES – CNRS; Philippe Sciau, Directeur de investigación, CEMES – CNRS).

Communications

2010

Nanterre, Jornadas de la Sociedad de la Prehistoria Francesa.

2010

Toulouse, Seminario Máster. Jornada sobre el Chasséen...

2009

Canadá, Archéo-vendredi, Université Laval en Quebec.

Publications (sous presse)

Torchy L. y Gassin B., El trabajo de alfarería en el contexto del chaséen: ¿Qué herramientas en sílex para la producción de cerámica?, Boletín de la Sociedad de Prehistoria Francesa.

La trazología [1] o como hacer visible lo invisible: estudio de huellas microscópicas en herramientas prehistóricas

Loïc Torchy

La observación a gran aumento y el estudio de las huellas del uso de herramientas prehistóricas en sílex ha dado su nombre a una disciplina: la trazología. A partir de entonces, el campo de aplicación de esta ciencia se ha expandido a otras materias primas, como el hueso o el metal, y ello en todo periodo cronológico. El análisis de indicios (estrías, desconchaduras, embotamientos, pulimentos) permiten de reconstituir el modo de funcionamiento de las herramientas, de tener datos sobre la materia trabajada y en ciertos casos, de proponer hipótesis sobre la finalidad del gesto. Antes de la proposición de este método por Sergei A. Semenov en los años 30, el único medio de clasificar las herramientas prehistóricas era compararlas a las herramientas modernas o etnográficas, y listarlas por tipos. La trazología permite una mirada menos subjetiva acerca del uso de esas herramientas. En el Neolítico, el estudio de estas huellas conlleva un interés particular ya que con el desarrollo de la ganadería y de la agricultura, las herramientas se diversifican cada vez más. Mediante la reconstitución de los gestos, se aborda la destreza y los modos de vida de estas sociedades.

[1] La trazología, que nace hace unos cuarenta años, es una rama de la arqueología que se ha desarrollado recientemente en Francia. Tiene como objetivo examinar, especialmente gracias al microscopio, las huellas dejadas por los hombres del pasado sobre cada materia trabajada (madera, vegetales, minerales...), y de determinar su o sus funciones, haciendo visible lo invisible. Su novedad y su discurso sobre las huellas, la iconografía que ello produce por medio de los microscopios sofisticados, sus prolongaciones actuales a otros dominios de la arqueología como la criminología, nos han parecido razones de peso para invitar a Loïc Torchy, joven investigador en trazología. Si el texto que presenta aquí expone el fruto de sus investigaciones con el vocabulario específico del especialista, su intervención en el marco del seminario nos ha conducido a establecer numerosos vínculos analógicos con el campo de las artes visuales.

Orígen de la trazología, método de enfoque

Desde el nacimiento de la Prehistoria a mediados del siglo XIX, los arqueólogos han sentido la necesidad de atribuir una función a los objetos recogidos. Esas interpretaciones eran posibles por comparaciones con los utensilios modernos, ejemplos tomados en préstamo a la etnología, o incluso por pruebas experimentales que querían mostrar las funciones para las cuales las herramientas se adaptaban mejor. En los años 30, Sergei A. Semenov es el primero en observar a gran aumento las huellas del uso en los instrumentos de sílex, para compararlas a un referencial experimental y después, por analogía, restituir sus modos de uso. Sus trabajos no fueron traducidos del ruso hasta bastante más tarde (Semenov, 1964), y tras darse cuenta de la importancia de esta nueva disciplina en los años 70, los prehistoriadores occidentales entablaron debates metodológicos en los años 80 y 90 sobre la utilización de aumentos débiles (10x a 80x), fuertes (100x a 400x), y muy fuertes (hasta 10000x). En la actualidad, la mayoría de investigadores escogen combinar el uso de la lupa binocular y del microscopio metalográfico, métodos poco onerosos y complementarios. Estos instrumentos permiten la observación de la mayoría de las huellas de utilización, es decir micro-escamas, embotamientos, pulimentos y estrías de uso. Esos indicios,comparados a las huellas de referencia, permiten en la mayoría de los casos, deducir la función de la herramienta y conocer la materia trabajada, e incluso ir hasta la formulación de hipótesis sobre la finalidad del gesto. La observación de una serie de herramientas constituye pues la posibilidad de reconstruir en parte las actividades artesanales que podrían haberse dado en una zona dada, incluso si los materiales en cuestión son perecederos y, por consecuencia, invisibles en el momento de la excavación.

Del gesto a la huella: el referencial experimental

Las huellas de referencia se obtienen por reproducción sistemática de una multitud de gestos diferentes y sobre diversos materiales **[a]**. En cada experimento, un máximo de parámetros deben registrarse para verificar el impacto de cada uno de ellos en las huellas dejadas sobre el utensilio de sílex : la mano usada, el mango, la cinemática de la herramienta, la fuerza aplicada, la naturaleza de la materia

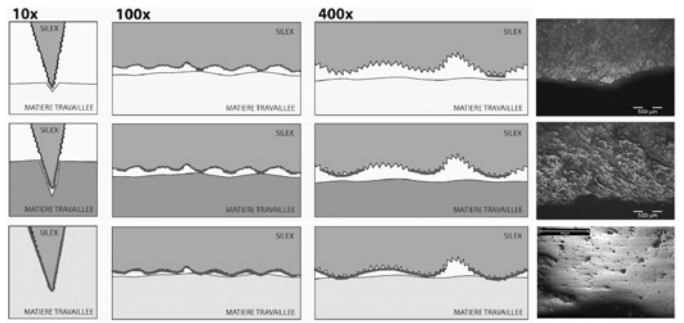
utilizada, su estado, su duración de trabajo, etc. La multiplicación de experimentos y la descripción precisa de las huellas nos autoriza a establecer relaciones de causa-efecto.

[a] Recogida del trigo a la hoz hecha de elementos de sílex enmangados. ©Loïc Torchy

El sílex en contacto con otras materias, siendo un material frágil, forma micro-escamas. Son visibles a la lupa binocular de 10x a 40x y permiten localizar rápidamente la parte activa de la herramienta. Su distribución sobre cada lado, al igual que su orientación, puede darnos informaciones sobre la cinemática del utensilio durante el trabajo. La cantidad, la morfología, el nombre de escamas generadas, nos permiten reconocer la dureza relativa de la materia trabajada.

Los roces entre objeto y materia trabajada generan mico-pulidos. Estos son igualmente observables entre 100x y 400x. La extensión sobre el objeto y la microtopografía son indicadores de la dureza de la materia trabajada **[b]**. En efecto, durante el trabajo de una materia dura como el hueso, la herramienta de sílex no hace más que rozar la superficie y por consiguiente la zona de contacto es menor, de ahí el aspecto marginal del pulimiento.

Al contrario, cuando se corta una materia tierna como los cereales, todas las partes al descubierto de la herramienta frotan contra los tallos y por ello la casi-totalidad de la superficie aparente se pule. Las zonas afectadas sobre la microtopografía de la superficie son también reveladoras de la dureza: los micro-huecos quedan más o menos afectados en función de la dureza de la materia trabajada.



[b] Microtopografía y aspecto de las huellas en función de la dureza de la materia trabajada. De arriba abajo: trabajo del hueso, trabajo de la madera y corte de cereales.

En algunos casos, especialmente en el trabajo de la madera o del hueso, los micro-pulidos forman pequeñas bolsas alargadas en el sentido del movimiento, dándonos una información sobre la cinemática.

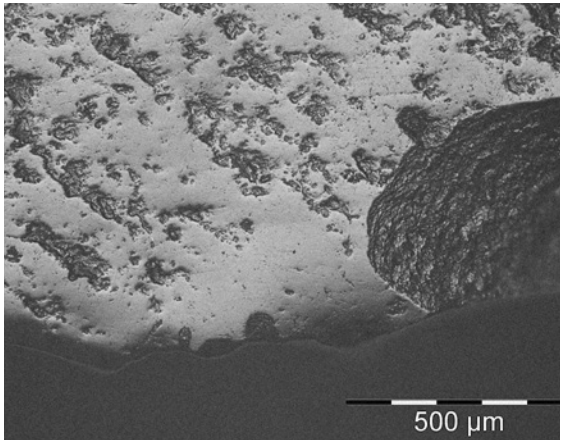
El sílex se compone en más del 95% de cristales de cuarzo. En el momento de trabajar con una materia abrasiva, esos cristales son arrancados progresivamente de su matriz, formando poco a poco embotamientos. De esta forma, un embotamiento intenso es revelador de contactos con materias abrasivas, como lo son una piel seca o una materia mineral.

En fin, durante el trabajo, partículas de materia son arrancadas y se deslizan sobre la herramienta, dejando en ocasiones estrías en el sentido del movimiento y visibles al microscopio. Se trata entonces de una lectura directa de la cinemática producida durante el uso del utensilio.

De la huella al gesto: aplicaciones arqueológicas

El primer ejemplo es una lámina de sílex que proviene del yacimiento de Moulins (Saint-Paul-Trois-Châteaux, Drôme). La parte larga de uno de sus bordes está afectada por un pulimento muy compacto **[c]**. Se trata de un primer indicio de dureza: esta lámina ha trabajado una materia blanda. Un pulimento tan liso y brillante como este se sitúa en el referencial experimental de las herramientas habiendo trabajado vegetales blandos. Unas estrías finas orientadas en sentido longitudinal nos informan de la cinemática del objeto: un movimiento de corte longitudinal. En el Neolítico, el corte de vegetales

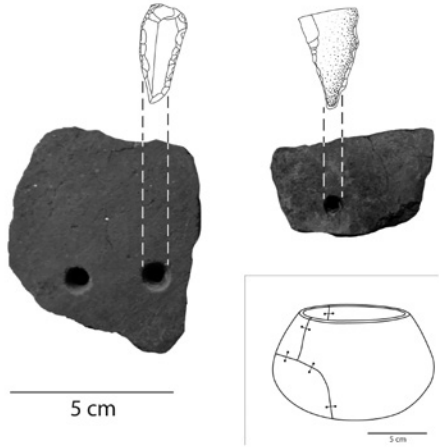
tiernos podía tener varias finalidades. La hipótesis de la siega de cereales es la que aparece a menudo dada su importancia económica (Gassin, 1996), pero otras actividades pueden contemplarse, como la recogida de plantas para la construcción de refugios (Perlès et Vaughan, 1983), la cestería (Petrequin, 1974; Stordeur, 1989), el artesanado textil (Boquet et Berretrot, 1989), o la confección de lecho para el ganado (Brochier, 1991).



[c] Pulimento brillante producido por el corte de vegetales tiernos. El aspecto del sílex antes de su utilización se puede ver en la parte derecha de la fotografía, en el negativo de una desconchadura del cortante.

El segundo ejemplo es ilustrado por dos fragmentos de sílex de extremidades en punta provenientes del yacimiento de Pirou (Valros, Hérault). Sus extremos están muy desafilados lo que indica que el trabajo de una materia abrasiva. Al microscopio, se observan estrías transversales al eje de la herramienta, se trata pues de un movimiento de rotación. No hay desconchamiento, la materia trabajada era más bien tierna. Podemos deducir que esas herramientas han atravesado una o varias materias minerales blandas. El análisis trazológico no nos permite ir más lejos en las interpretaciones y es el cruce de datos con otros estudios que confirmara la función de esos objetos. En el yacimiento, dos categorías de materiales minerales han sido abiertos: elementos de ornamento y cerámica. Mientras que los elementos de ornamento en materias minerales blandas (talco, caliza) tienen orificios de diámetro demasiado pequeño para corresponder, sí sucede entre los diámetros de los agujeros presentes en los trozos de cerámica y los de los trépanos **[d]**.

Se trata de una práctica que ha durado hasta los años 50: la reparación de la vajilla rota la realizaba un artesano especializado en la reparación de loza y porcelana. En el Neolítico, dada la débil resistencia de la alfarería, la reparación de la cerámica era un gesto técnico al alcance de todos. La reparación corresponde más a un deseo de evitar una nueva producción costosa en energía y/o tiempo, prolongado así la vida de los objetos (Torchy y Gassin, 2010). Residuos de cola a base de resina han sido observados en los agujeros de reparación y en los bordes de trozos rotos, permitiendo el uso de este adhesivo sellar el recipiente (Regert, 2007).



[d] Reparación de cerámica rota mediante la recuperación. Los fragmentos son perforados con trépanos de sílex.

Conclusión y perspectivas

La búsqueda y análisis de indicios trazológicos en los objetos de sílex permite, por comparación con las huellas de un referencial experimental, reconstituir el modo de funcionamiento de las herramientas y de tener indicaciones sobre la naturaleza del material trabajado, a pesar de que éste no aparezca durante la excavación. La trazología permite proponer hipótesis acerca de la finalidad del gesto y, en ocasiones, combinándola con datos de otras disciplinas, contribuye a la comprensión de las formas de vida de las sociedades prehistóricas.

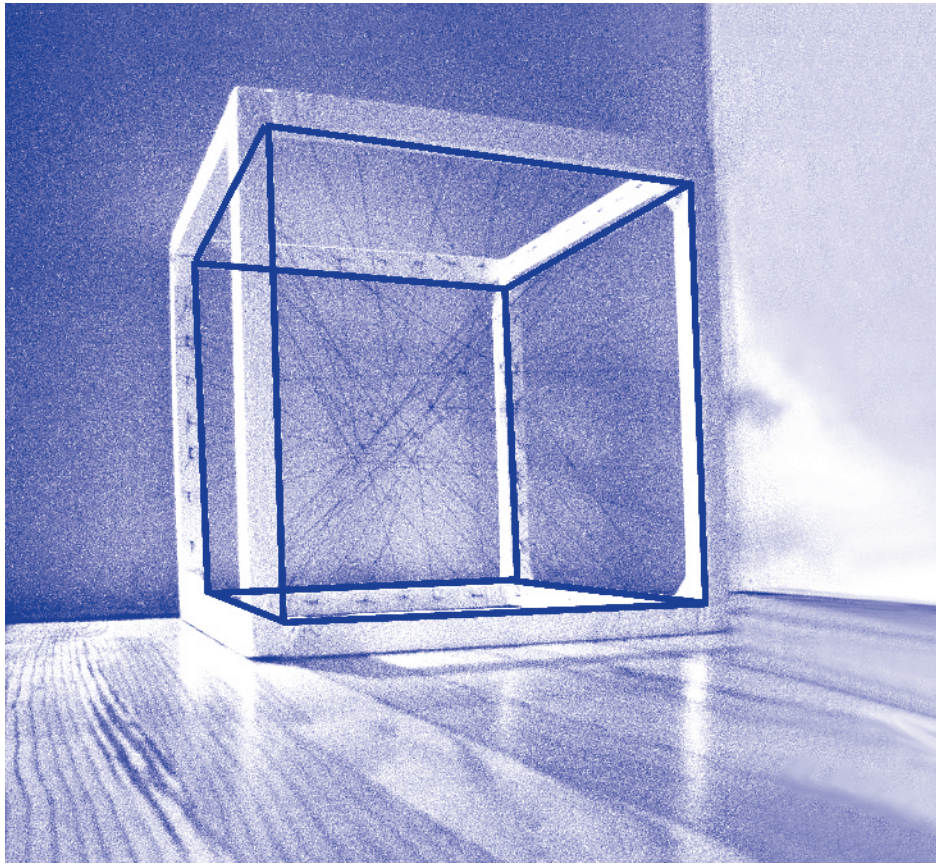
Esos indicios permiten por otro lado orientar hipótesis relativas a un contexto particular: por ejemplo, la cultura del Chasséen meridional (4200 a 3500 años antes de nuestra era). Las comunidades del Chasséen han recurrido al calentamiento voluntario del sílex

(Binder, 1984) para aumentar sus calidades, pero ignoramos aun los motivos (¿Simbología, mejora de la talla?). Estudios trazológicos recientes han demostrado que existía una diferencia de gestión entre las producciones con sílex no calentado y aquellas con sílex calentado (Gassin, 1996; Torchy y Gassin, 2011). Mientras que las producciones calentadas se destinan generalmente a actividades que generan desconchamientos importantes (trabajo del hueso, de la madera, corte de plantes), las producciones en sílex calentado se utilizan a menudo para cortar materias animales blandas (carne, piel fresca). Esta correspondencia entre calentamiento del sílex y el uso de los objetos en una actividad específica nos ha incitado a formular la hipótesis siguiente, tratada en el marco de una tesis doctoral (Torchy en Léa y *al*, en prensa): ¿El calentamiento del sílex incide en la eficacia de los cortantes para el corte de materiales blandos ?

Si la trazología pertenece a un campo de investigación muy amplio y novedoso, su metodología se basa en el estudio de lo invisible, ofreciendo extraordinarias posibilidades de *hacer visible*, como el hecho de interrogar la forma de vida de nuestros antepasados.

Constelación del león

Carolle Priem-Schulz,
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1



Constelación del León – trabajo de investigación «Sky to Sky» 2011, fotografía blaco y negro, 30x40cm. © Carolle Priem-Schulz

Christophe Bruno
Artista, su obra proteiforme (instalaciones, performance, trabajos conceptuales, hacks...) propone una reflexión crítica sobre los fenómenos de redes y de globalización en los campos del lenguaje y de la imagen.

2007
Premio ARCO *new media*, feria de arte contemporáneo de Madrid.

2003
Premiado en los Prix Ars *Electronica*, Linz.

2003
Diplomado por la École Centrale de París y Doctor en física teórica por la Universidad de Aix-Marseille II.

Objetos Estéticos no Identificados

Christophe Bruno

La red y los estratos temporales de visibilidad

La visión aparece como un fenómeno instantáneo. De la crítica de esta ilusión ha nacido la revolución científica conocida como «teoría de la relatividad». Sin embargo, a pesar de dicho progreso de la razón, resulta difícil, o incluso imposible, deshacerse de esta impresión de instantaneidad. Este error tiene sin duda una función en la fenomenología de la percepción. De cualquier modo, en lo que respecta a la cuestión de lo invisible, el retraso en la percepción es un componente esencial: ¿Cómo diferenciar lo que es propiamente invisible de lo que no se ha percibido aún ; o incluso, de lo que se ha distinguido y reconocido como efectivamente percibido, pero que se niega o confunde con otra señal ? Realizamos ese error cuando la información pasa por diferentes y múltiples canales, como en el caso del desfase entre el rayo y el trueno, o si nuestro aparato de percepción empieza a funcionar defectuosamente : un ciego tiene quizás una percepción más justa de lo que sería un mundo de lentitud, liberado de su inmediatez artificial ya que, para él, toda percepción de formas toma tiempo – ese tiempo necesario para acariciar un rostro y de esa forma «verlo».

¿Qué pasaría si la velocidad de la luz fuera menor – por ejemplo, si fuera igual a la de un ciclista, o sea alrededor de los 30km/h **[1]** —, o si los fotones tuvieran la forma de balones de fútbol? ¿La teoría de la relatividad y la mecánica cuántica, serian menos enigmáticas? Nos daríamos cuenta principalmente de que la simultaneidad y el orden de dos acontecimientos dependen de nuestra propia velocidad **[2]**. Las percepciones visuales no poseerían esa evidencia de inmediatez ya que llegaríamos más fácilmente a comparar el tiempo que tarda la información proveniente de un mismo acto a recorrer los diferentes canales. En tales condiciones, la noción de información habría quizás surgido antes en la historia. La de indeterminismo también, ya que aunque vivimos a escala de los átomos, nuestras propias cogniciones y percepciones estarían condicionadas por fenómenos de tipo cuántico.

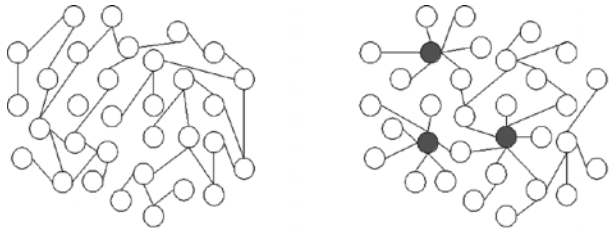
¿Ha cambiado la fenomenología de la percepción, con la llegada de la red de redes, y más tarde del *World Wide Web*, en los años 90? Se afirma con frecuencia que el ritmo de la información se ha considerablemente acelerado. Basta con observar la impaciencia que se ampara de algunos cuando no tienen conexión con internet. Sin embargo, esta cuestión apela a una respuesta más sofisticada. ¿No podríamos encontrar, en este mundo en red, ejemplos de deceleración, o al menos de temporalidades lentas, como aquellas sobre las cuales la humanidad ha vivido hasta ahora?

Consultando el archivo de mis e-mails recibidos durante varios años, me doy cuenta de que hay personas a las que me cuesta cada vez más tiempo responder. Mi tiempo de respuesta parece a veces aminorar hasta un punto extremo; muy dependiente, además, de mi localización efectiva en el interior del espacio-tiempo reticular en el que evoluciono: en ciertos casos soy muy reactivo, lo que está en acuerdo con la idea de una aceleración general, pero en otros casos, sin duda menos numerosos, la escala del tiempo se descompone y, a ciertos de mis interlocutores no les responderé quizás nunca. En la esfera de los intercambios informacionales, estas situaciones de saturación, en otra época, excepcionales, son hoy habituales.

El estudio reciente de estos perfiles de actividad en teoría de redes muestra que las leyes de la repartición estadística que las gobiernan no dependen del contenido del mensaje, ni de las características de los interlocutores. Encontramos un análisis y una exposición vulgarizada de estos fenómenos de temporalidad en la era de las redes en el último ensayo del físico Albert-László Barabási, Bursts: The Hidden Pattern Behind Everything We Do **[3]**. En su primera obra de vulgarización, Linked **[4]**, libro esencial para entender la renovación de la teoría de redes y su importancia

[1] Como se plantea como hipótesis en el libro El breviario del señor Tompkins, publicado por primera vez en 1941. George Gamow, 1985, F.C.E. de España, Madrid. **[2]** Aunque con la condición importante de que la causa sea anterior al efecto en todos sus puntos de referencia.

en nuestra civilización, Barabási explica cómo las redes completas (Web, redes sociales, redes semánticas o económicas...), tienen una tendencia natural a jerarquizarse de forma sutil y universal — propiedad que se revela ser la esencia misma del Web 2.0 **[5]**. Lleva por nombre «invariabilidad de escala»: la red permanece la misma sea cual sea la escala desde la que se observa, como un fractal; en todas las escalas, de cerca o de lejos, la estructura de jerarquización de una red tal resta idéntica a ella misma. Una red de escala invariable cuenta con un pequeño número de nudos muy conectados, un número más importante de nudos con menos conexiones, y así de forma consecutiva, hasta la periferia de la red que contiene un gran número de nudos poco conectados.

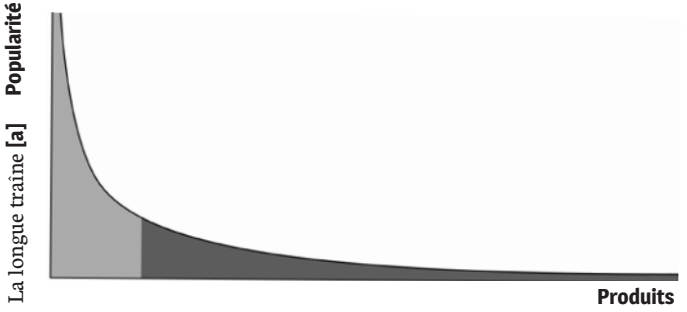


A la izquierda, una red *distribuida* o *democrática*, a la derecha, una red de *escala invariable*, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Scale-free_network_sample.png. © Carlos Castillo

En Bursts, Barabási se interesa a los modos de temporalidad de las redes y a la previsibilidad de los comportamientos humanos, en la medida en que forman parte de la sociedad de la *híper*-vigilancia en la que estamos metidos. Barabási estudia, por ejemplo, el desplazamiento en la Tierra de los seres humanos geolocalizados vía teléfono móvil o, de forma más sencilla, el ritmo de envío de los e-mails de los que hablábamos antes. En ese ritmo de envío de e-mails a lo largo del tiempo, se encuentran estadísticamente numerosos periodos en los que los envíos se hacen de forma

[3] Albert-László Barabási, 2011, Bursts: The Hidden Pattern Behind Everything We Do, ed. Plume Books, New York. **[4]** Albert-László Barabási, 2003, Linked: How Everything Is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life, ed. Plume Books, New York. **[5]** En el Web 2.0, cada consumidor es igualmente productor de la información que circula en la red.

rápida, concentrada y discontinua (en *Bursts*, i.e. en «saccades»), otros menos numerosos en los que somos menos reactivos, y otros momentos aún menos numerosos testimonio de una actividad más reducida, etc.



Cada uno tendría la impresión de reaccionar de forma imprevisible, de tener un modo de acción propio, aunque, dentro de una gran diversidad aparente, se observan, según Barabási, comportamientos más bien previsibles, jerarquizados como lo predice la ley de invariabilidad de escala. Estas consideraciones permiten considerar la persistencia de tiempos largos y de desaceleraciones en el seno de una red social— espacio en el que la aceleración de los procesos parece en un primer momento dominar la fenomenología de los intercambios.

[a] La distribución de las conexiones en una red de «escala invariable» sucede a la famosa «larga estela», concepto popularizado en 2004 en el momento de la emergencia del Web 2.0. Describe un mercado hecho accesible gracias a Internet: productos poco solicitados o de bajas ventas (en la zona de la derecha, gris oscura), pueden constituir colectivamente, como suma de «nichos de mercado», una parte de mercado al menos igual a la de los best-sellers (en la zona izquierda, en gris claro). Un ejemplo de rentabilización de la larga estela es el modelo económico de Amazon.com, en el que la demanda total de artículos poco solicitados supera la demanda total de artículos muy solicitados, best-sellers y otros blockbusters. Esta ley empírica de la larga estela fue descubierta por primera vez por el economista neoclásico Wilfredo Pareto a finales del siglo XIX; se la llama también «distribución de Pareto» o «ley de los 80 - 20». En Bursts, Barabási demuestra que el ritmo de numerosos comportamientos humanos sigue esta ley estadística característica de la «invariabilidad de escala».

Visibilidad de la visibilidad de la visibilidad – el caso de Fascinum

La historia del arte se apoya en parte sobre nuestra fenomenología de la percepción. Basta, para convencerse, imaginar lo que sería una historia de la pintura según personas ciegas **[6]**. ¿No debería implicar la transformación de la fenomenología a la era del *World Wide Web* un replanteamiento de la cuestión de la historia del arte, en el marco del quiasmo entre «historia de la percepción» y «percepción de la historia»?

La cuarta y última sección de este artículo se destinará a una introducción del proyecto ArtWar(e), que propone un enfoque no estándar de la historia del arte y de los conceptos, en la era de las redes. La sección actual y la siguiente sirven de transición, y se apoyan en una obra Web que realicé en 2001, Fascinum **[7]**, íntimamente ligada a la cuestión de la temporalidad en el campo escópico.

Christophe Bruno, Fascinum, installation, 2001 www.unbehagen.com / fascinum
© Christophe Bruno

Fascinum es un programa informático que corrompe Yahoo. Cada portal nacional de Yahoo archivo, contabiliza y clasifica las actualidades más consultadas en los medias del país en cuestión. Fascinum recupera esas imágenes de la actualidad más vistas (clasificadas de 1 a 10), y las reúne en una página Web, en forma de cuadrícula de imágenes, clasificadas por países (las columnas) y por grado de interés decreciente (las líneas). Como lo indica la descripción de la obra, Fascinum muestra «una visión panóptica en tiempo real de sujetos que fascinan a la humanidad».

Este trabajo examina la fenomenología de lo visible y su temporalidad en tres estratos diferentes. El primero se refiere a la *visibilidad de los hechos*, es decir al campo de la mirada, en su globalidad.

Constituido por flujos de las actualidades que recorren el planeta, este estrato se ocupa del sistema perceptivo global, es decir del conjunto de cámaras y aparatos de captación que registran los acontecimientos que se producen en el mundo.

En el espacio mediático, blogisfera incluida, el tiempo de vida de una noticia es extremadamente corto, del orden de unas horas, y el valor de la actualidad extremadamente volátil **[8]**. Si el acontecimiento es importante, cubierto por numerosos canales de difusión, podrá entonces eventualmente subsistir algunos días más. Este estrato temporal es así el espacio de una aceleración considerable de los procesos de difusión (en comparación al espacio mediático tal como se presentaba antes de la emergencia de la Red).

Estos flujos de actualidad son archivados y contabilizados, en particular gracias a los dispositivos de archivo como el de Yahoo, o de vigilancia de estos archivos, como Fascinum. Un dispositivo como éste ignora los hechos como tales, pero observa las miradas sobre los hechos. De forma recursiva, la mirada se mira. Este segundo estrato es el de *la visibilidad de la visibilidad de los hechos*, estrato en el que «vive» mi instalación.

La escala de tiempo que le es propia es naturalmente más grande que en el primer estrato. Imaginad la parte alta de una ola informativa: cada noticia es una molécula de información que queda en lo alto de la ola durante un tiempo muy corto, mientras que la cima de esta ola parece tener una esperanza de vida bastante superior.

[6] En el dominio del net.art, ver por ejemplo Vuk Ćosić, 1999, ASCII art history for the blind. Consultable en la dirección www.ljudmila.org / ~vuk / ascii / blind.

[7] Christophe Bruno, 2001, Fascinum. Consultable en la dirección www.unbehagen.com/fascinum.

[8] Tom Glocer, alto ejecutivo del grupo Thomson Reuters, afirma en 2009 que la información alcanza su valor más alto en los 3 primeros milisegundos. Cf. http: // buzzmachine.com / 2009 / 11 / 23 / the-half-life-of-news /.

Cuando la ola se desgasta, sin embargo, su energía se transfiere hacia otras potencialidades. La visibilidad del dispositivo de vigilancia del archivo, en la medida en que ha adquirido una existencia ahora identificada en el mundo mediático, se somete a variaciones temporales. Es el tercer estrato, el de la visibilidad, podríamos decir, en grado de potencia tres: *visibilidad de la visibilidad de la visibilidad de los hechos*. La temporalidad que le es propia está ligada a la vida y a la muerte de los conceptos que Fascium encarna — al igual que una ola del océano puede morir y revivir más tarde bajo la forma de una nueva ola.

Temporalidad del tercer estrato

Para entender la temporalidad de este tercer estrato, necesitamos intentar seguir de cerca los flujos de conceptos, su emergencia y su obsolescencia, así como sus intercambios a través de las fronteras del espacio reticular del conocimiento humano. Es el ejercicio al que me he dedicado para intentar entender como, en los últimos años, el concepto asociado a Fascinum a migrado de comunidad en comunidad: mientras que en 2001, Fascinum parecía difícilmente apto a su exposición e invendible, en la medida en que su perennidad como instalación no podía ser garantizada, en 2004, un diseñador realizaba un proyecto muy similar para la sociedad Benetton y, de forma irónica, el proyecto se vendía en 2005 a... Yahoo. Este tipo de recuperación forma parte de un fenómeno generalizado: en el momento de la emergencia del Web 2.0, el mundo de las empresas privadas se reampara de estrategias de parasitage y de infiltración puestas en marcha por artistas activistas inmersos en el movimiento en el que yo gravitaba, para recuperara con fines mercantiles (se hablaba entonces de *markegin de guerrilla*). Mi apropiación inicial se veía así «re-apropiada» tres años más tarde. En 2007, Fascinum, que yo había mientras tanto transformado en instalación mural perenne, obtuvo finalmente el premio New Media en ARCO, la Feria del arte contemporáneo de Madrid, y en 2010, entraba en diversas colecciones privadas.

Esta trayectoria, a lo largo de la cual la noción de paternidad se revela muy volátil, y que se origina en el mundo del capitalismo de redes para acercase a la frontera del *mainstream* del arte

contemporaneo, pasando en sucesivas etapas por el arte activista de la red, el mundo del diseño y el del marketing, dibuja así un extraño bucle que vuelve a sumergirse en el mundo del capitalismo de redes en el momento en que el proyecto es vendido por Benetton a Yahoo. Bifurca igualmente en la esfera de la política : en el msmo 2007, las elecciones presidenciales de Francia son marcadas por la irrupción de los principios del Web 2.0 en el campo de la política. En particular, la web de Ségolène Royal **[9]** presenta en su página de inicio una cuadrícula de imágenes. Se trata de un panorama de fotos que circulan en el espacio mediático, relacionadas con la candidata. Curiosamente, pero quizás no sea más que casualidad, la foto del cartel de campaña de Ségolène Royal fué tomada por Oliviero Toscani, fotográfo autor de célebres clichés para la sociedad Benetton.

El concepto común con la serie de dispositivos - llamémoslo, para fijar las ideas, «panopticismo digital» — tarda al menos una década en recorrer las diferentes comunidades evocadas y parece pasar por un pico de visibilidad en 2007, en el momento de las elecciones presidenciales en Francia. Ello no es más que un caso concreto de un concepto más abstracto que recorre la historia a escalas de tiempo aún más amplias.

Copie d'écran d'une partie du site Web de Ségolène Royal au moment des élections présidentielles de 2007. © desirsdavenir.org

[9] www.desirsdavenir.org. N.B.: esta página en www.flickr.com / photos / segolene / 214148629 /.

Por desgracia, en este punto resulta difícil continuar mi argumentación, en la medida en la que esta se basa supuestamente en nuestra entrada explícita en la sociedad de la red. En realidad, presumo que esta argumentación es aún válida, fuera del contexto de la Web, pero ella nos lleva hacia una discusión que excede el marco de este artículo.

En résumen, si ciertos procesos de comunicación y de intercambios parecen acelerarse tras la emergencia de la red, otros deben contemplarse como poseedores de temporalidades más lentas o sufriendo deceleraciones. La situación se complexifica dado que esos fenómenos tienen lugar de forma paralela.

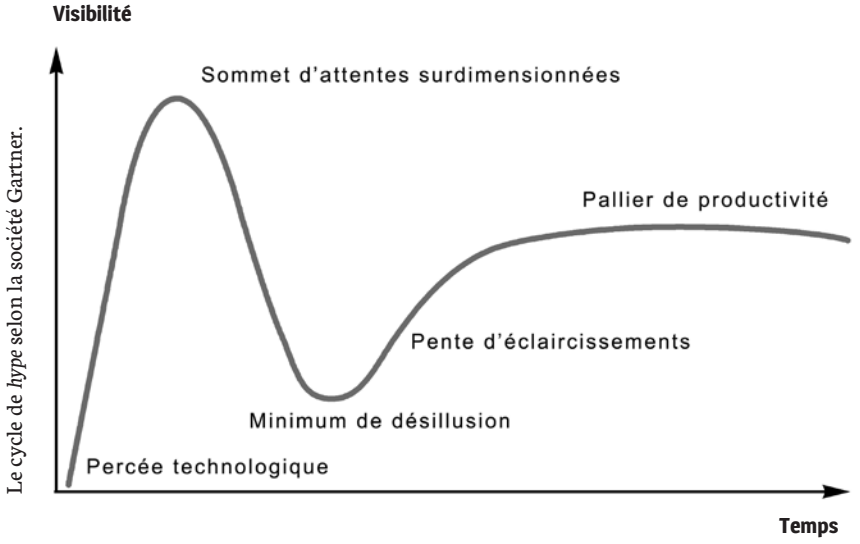
Además – y es un punto importante, aunque hipotético -, según la ley de invariabilidad de escala evocada antes, nada impide la existencia de ciclos aún más lentos, quizás invisibles a los propios historiadores.

Retro-ingenieria de lo invisible

El universo semiótico se contempla ahora como un ecosistema reticular compuesto por múltiples estratos temporales de visibilidad, como si se tratara de un material translúcido y heterogéneo que difracta la luz. En ciertas zonas la información se propaga muy rápidamente, casi de forma instantánea, en otras somos víctimas de aberraciones perceptivas y de espejismos informacionales, y aún en otras el tiempo parece haberse parado. Dichas zonas se entrelazan de forma compleja, entre visibilidad e invisibilidad, para transformar el paisaje mediático contemporáneo.

Esos fenómenos de deceleración de los procesos informacionales y de pérdida de visibilidad han sido evocados en muchas ocasiones en diversos campos del conocimiento. En la red, esos fenómenos se hacen más palpables, explícitos y a menudo cuantificables. De este modo, si Walter Benjamin habla en 1936 de la «decadencia del áurea» en la época de la reproductibilidad técnica **[10]**, podríamos decir que dicho concepto de «decadencia del áurea» ha perdido hoy parte de su áurea. En el campo del marketing contemporáneo, el «clico de *sobreexpectación*» describe estos fenómenos de alternancia de expectación y desilusión, entre

emergencia y obsolescencia. Los ciclos de *sobreexpectación* han sido introducidos en 1995 por la sociedad de *consulting* americana Gartner, quién observa que los productos de nuevas tecnologías siguen siempre una misma curva de emergencia y de obsolescencia **[11]**. Esta curva presenta dos tiempos: en el primero, *un boca a boca* nace alrededor de un producto emergente, pero, sorprendentemente, tras un pico de visibilidad, la idea cae en el olvido. Sin embargo, para Gartner, esta no es más que la primera fase de une cliclo de *sobreexpectación*, preludio de la implementación económica que está a punto de producirse. En esta primera fase de sobreexpectacion muy competitiva, el producto es sometido a test, puesto a prueba y, de todos los competidores, únicamente quederá un pequeño número que conseguirá llevarlo al mercado en su forma testada.



[10] Walter Benjamin, 2008, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, ed. Gallimard, París. (La obra de arte en la época de su reproducción mecánica, Casimiro D.L., Madrid, 2010). **[11]** Jackie Fenn & Marc Raskino, 2008, Mastering the hype cycle, Gartner, Inc, ed. Harvard Business Press, Boston.

Imaginemos ahora que generalizamos esta visión al mundo del arte, de las formas y de los conceptos. ¿No se ha convertido en esencial la noción de *sobreexpectación* en el mundo del arte, a partir de Warhol al menos, o incluso a partir de los inicios de la modernidad en el arte y de la cuestión de «nuevo» en Baudelaire? Por otro lado, el auge de las utopías, la explosión de la burbuja fantasmal, y más tarde la caída distópica - «túnel de la desilusión» —, son fenómenos que los artistas viven de forma concreta. La articulación de la fase inmaterial y especulativa con la fase material de implementación económica, constituye en sí una de las principales problemáticas del arte contemporáneo, especialmente en la era de los nuevos medios de comunicación. En fin, esos ciclos hacen intervenir cuestiones de importación-exportación entre comunidades : una vez el concepto es examinado y testado por una comunidad, generalemente otros actores obtienen el beneficio, como en el ejemplo de Fascinum.

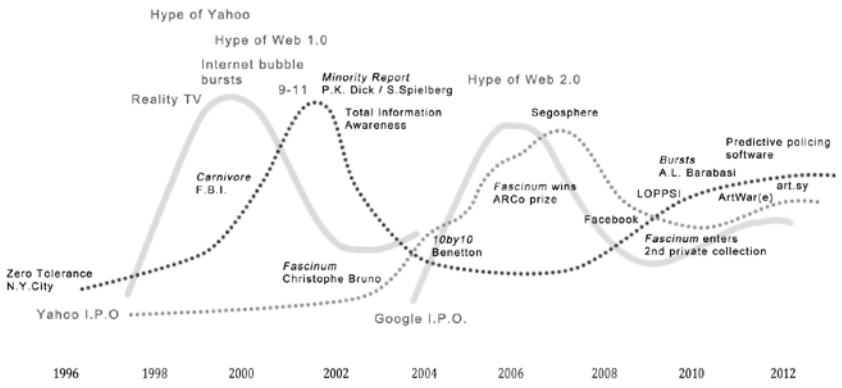
La idea inicial del proyecto ArtWar(e) **[12]**, en colaboración con el filósofo Samuel Tronçon iniciada en 2010, es de importar brutalmente la noción de ciclo de *sobreexpectación* desde el marketing y las nuevas tecnologías al terreno del arte y de los conceptos. La web se presenta como una agencia de «gestión de riesgos artísticos» et de «curating asistido por ordenador», pero es principalmente un proyecto de investigación sobre la evolución de las formas y de los conceptos en el contexto de las redes sociales **[13]**.

Mientras que las condiciones que hacen emerger un concepto y la localización de su fuente de origen restan misteriosas y seguramente imprevisibles, el proceso que asiste a la propagación del concepto y a su negociación a través de las fronteras del corpus social parece, al contrario, mas bien cíclico y reproducible. Son esos

[12] Disponible en la dirección www.artwar-e.biz. **[13]** El proyecto se asemeja a la «lectura desde lejos» que propone el crítico literario Franco Moretti, es decir un reconocimiento de las formas que se dibujan en tiempos largos de la historia. Franco Moretti, 2008, Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature, ed. Les Prairies ordinaires, París.

ciclos de importación-exportación, constitutivos de la dinámica del capitalismo congnitivo, que ArtWar(e) desea deconstruir en el marco de una retro-ingeniería de las formas **[14]**.

Como lo hemos visto en secciones precedentes, los conceptos transitan de comunidad en comunidad, siguiendo distintas temporalidades. Pero no se identifican como tales: los formatos que nos llegan no son, seguramente, más que una ínfima parte de un mundo difuso en el que la mayoría de los fenómenos son generalmente indetectables. Mas allá del hecho de que las señales asociadas puedan ser demasiado débiles para ser detectadas, estas pueden pasar desapercibidas ya que se producen según temporalidades muy lentas; pueden igualmente ocultarse, rechazadas o denegadas en las estrategias de importación-exportación.



Un exemple de cycle de *hype* sur ArtWar(e): le cycle de *hype* du «panopticisme digital», 2012, www.artwar-e.biz

En el océano de formas estéticas que ArtWar(e) pretende observar, todo relieve resulta un significante flotante; permanecerá de esta manera hasta su eventual entrada en el universo del valor. En el momento de su importación al *mainstream*, es decir en la segunda

[14] Especialmente gracias a un programa informático que analiza el contenido semántico de las discusiones en las comunidades de la red social Facebook.

fase de la curva de *sobreexpectación*, el mercado, la crítica o la historia habrán validado el concepto, y harán de la ola significante una forma histórica concreta y que se puede valorizar.

Pero fuera del angosto islote de lo «espectacular concentrado», el océano «difuso» **[15]** *de estos objetos estéticos no identificados* constituye una masa oculta al universo conceptual. Los físicos la llaman *materia oscura*, esa categoría de materia hipotética, aún no detectada, pero que podría representar 90% de la densidad total del Universo observable.

[15] El término «difuso» retoma aquí la terminología de Debord de lo «espectacular difuso», en oposición a lo «espectacular concentrado». Ver principalemente Guy-Ernest Debord, 1988, Commentaires sur la société du spectacle, ed. Gérard Lebovici, París.

«Proceso» / Uña [1]

Séverine Lepan-Vaurs
estudiante 2° ciclo DNSEP / Máster 1

«Os queda recitar lo que tiembla alrededor. El tiempo es un paisaje y luego otro, a medida que vais avanzando.»
Edouard Glissant

«La reforma aspiraría a inculcar un sentido profundo de la estética, concebida no como un lujo si no como un terreno esencial para la realización poética de la vida de cada uno, a la manera de un proceso de narración tejido por cada uno.»
Edgar Morin

Etimológicamente, la noción de «proceso» viene del latín *procedere* que significa avanzar y designa el progreso, la progresión.

En curso, en desarrollo, en marcha, en evolución, en movimiento, en progreso.

Nombre masculino, evoca una serie de operaciones o de hechos, a un conjunto de actividades correlacionadas o interactivas que transforman elementos de entrada en elementos de salida.

Un proceso es también un relieve óseo: cavidad, prominencia, acanaladura, tuberosidad, tubérculo importante que puede ser palpable.

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del Laboratorio semántico, un taller propuesto por Chrystelle Desbordes a los estudiantes de 4e y 2° año de la ÉSA des Pyrénées – sede de Tarbes. Partiendo de una lista no exhaustiva de «nociones», se invita a los estudiantes a vivir durante un mes con la noción escogida.
Al final de esta cohabitación, cada uno restituye en clase el fruto de esta experiencia, presentando dicha noción tanto en forma de textos como de imágenes. Aquí, Séverine Lepan-Vaurs, estudiante de 4°año, presenta las huellas escritas y visuales de este ejercicio que, durante el curso tomaron una forma performativa – con una composición en abismo de la propia noción que ella había elegido: «proceso».

«Es sabido que las cosas y las personas, cuando comienzan, están siempre forzadas a esconderse, determinadas a esconderse. ¿Acaso podría ser de otro modo? Surgen dentro de un conjunto que todavía no las implicaba y deben hacer resaltar los caracteres comunes que conservan con el conjunto, para no verse rechazadas. La esencia de una cosa nunca aparece al comienzo, sino hacia la mitad de la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado»
Gille Deleuze

En vivant avec «ma» notion pendant un mois, j'ai écrit chaque jour un mot en lien avec elle; je me suis rapidement rendue compte que la plupart de ces mots entrait plus facilement en correspondance lorsqu'ils étaient mis au pluriel:

Viviendo con «mi» noción durante un mes, escribía cada día una palabra vinculada a ella; me di rápidamente cuenta de que la mayoría de esas palabras entraban más fácilmente en relación cuando lo hacían en plural:

Los ritmos, las secuencias, las relaciones, los movimientos, los sentidos, las fuerzas, las dinámicas, los tiempos, los vínculos, los datos, las sucesiones, los juegos, las rupturas, un paso, los protocolos, los fenómenos, el olvido, los intervalos, los entres, las migraciones, el hecho, las analogías, la recuperación, las coherencias, la ceniza, las discontinuidades, la vida, los ciclos, el anacronismo, las huellas, las creodas, los cuerpos, lo visible, los campos de investigación, el envejecimiento, la emergencia, las dialécticas, las tentativas, los montajes, las problemáticas, la reflexividad, la investigación, las tramas, los blocajes, las nociones, los condicionamientos, la espera, los umbrales, las transformaciones, los recursos, los objetivos, las metamorfosis, la experiencia – la experiencia, las direcciones, las relaciones, los brotes, los pasajes, las presencias, el lenguaje, las desapariciones.

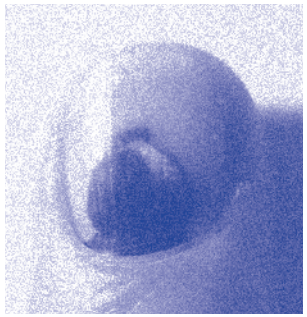
El movimiento visible de la mancha negra

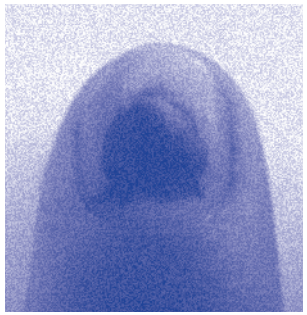
«Pillar» como pensar la realidad, hacer aparecer una imagen accidentalmente en dirección de un proceso orgánico que marca el paso del tiempo, un destino, una pequeña película, una mancha que da sentido y que avanza hacia un límite. Un cortometraje orgánico y muy particular que se proyecta muy cerca de mí, alternándose día y noche, mientras trabajo en mi noción de proceso, a menos que no sea ella la que me trabaja a mí, en negro, en la inversión de mis cámaras estenopeicas.

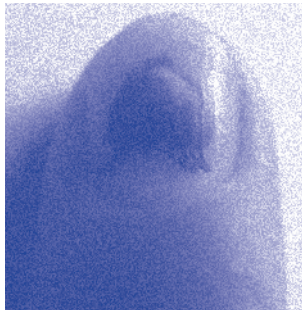
A finales del mes de octubre me pillo la punta de un dedo, exactamente la misma que en abril, el índice de la mano derecha. El de la creación del mundo del Miguel Ángel del techo de la capilla Sixtina. Se impone entonces una mancha de sangre muy negra sobre la uña. Objeto miniatura de lectura del mundo, figura metonímica, empiezo a observar los dibujos de esta forma que evoluciona cada día por etapas, casi imperceptibles. El movimiento trabaja desde la piel hasta la extremidad de la uña y desaparece. El tiempo que dura esta migración lenta de la mancha hacia la extremidad de mi cuerpo, voy encontrando analogías entre las correlaciones y las interacciones con otros procesos y geografías más amplias que me habitan. Cometas, sombra, astros, colina, pájaros, nubes, valle, noche, luciérnagas, roca de esquisto, mercurio, llama, embrión, cetáceo, isla, orilla y algunas imágenes de noche de Brassaï.

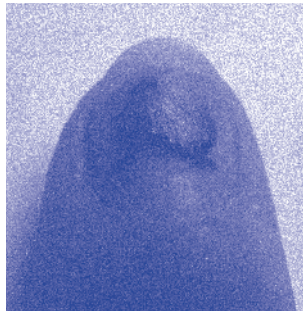
El 6 de diciembre, la mancha aparece completa y cubre la totalidad de la uña, nada escondido bajo la piel, entregada por entero a la mirada bajo el dedo que la enseña. Posee entonces una forma muy particular: apuntándola hacia el exterior se asemeja a una cúpula de iglesia rusa, apuntada hacia mí recuerda a una jarra, una especie de ánfora o de bulbo. El proceso continúa, le hago una foto de cuando en cuando. Hacia el 20 de diciembre, la uña empieza a desdoblarse y la mancha pierde su brillo. A principios del 2012, su ultimo pedazo desaparece totalmente de la punta de la uña, llamada igualmente «borde libre».

Uña









Uña, 2011 - 2012, serie de cuatro fotografías en blanco y negro
© Séverine Lepan-Vaurs

Sobre mi mesa,

Presentación / performance, juin 2012
Cindy Coutant-Garzoni
diplomada 2° ciclo DNSEP / Máster 2

Cindy Coutant-Garzoni

sur ma table

soutenance-performance

Mon mémoire s'appelle *sur ma table*. Si soutenir c'est « empêcher de laisser tomber en maintenant stable », alors par ces fiches, je vais tenter de maintenir stable, pendant la durée de leur lecture, ce qu'il y a *sur ma table*.

Ma table est une invention. Je l'ai créée parce que j'en avais besoin pour expliquer quelque chose. Elle n'existe que par son usage.
Aujourd'hui, je peux par exemple dire que j'actualise *ma table* par la lecture de ces fiches posées sur cette autre table.

Cette table adhère au bois/plastique/métal*, elle ne peut pas y couper.
Ma table adhère à ma vie, mon travail ne peut pas y couper.

*choisir le matériau en fonction de la table utilisée lors de la lecture

Je dis que *ma table* est réelle.

Je peux facilement parler de comment je fais les choses et pas du tout du résultat, en tout cas avant que celui-ci n'existe.
Je veux dire par là que je ne présume de rien quant à ce qui advient. D'ailleurs il peut ne rien se passer, en fait ma seule certitude est ce que je mets en œuvre, et l'intime conviction qu'à la fin *il peut se passer quelque chose*.

Je répète, *il peut se passer quelque chose*. Mon travail consiste à réunir *sur ma table* les conditions de cette aventure.

Mais alors que ce qui en résulte me tombe dessus, comme hors de moi, mon travail ne m'appartient déjà plus.

Réunir les conditions, c'est être attentive. Être attentive, dans mon quotidien, à ce que je vois, à ce que j'entends, à ce que je touche, à ce que je sens.

Sur ma table s'imprime alors tout ce que je comprends. J'entends ici comprendre comme prendre avec soi.

Ces éléments en eux-mêmes ne valent rien.

Je pense au photographe de *Blow-Up* qui essaie de voir l'auteur du meurtre dont il a été témoin en agrandissant sa photo, et n'y trouve que le grain de celle-ci.
Moralité : *plus on se rapproche de l'image, moins on y voit.*

« Comme il m'est difficile de voir ce que j'ai sous les yeux ! », dit Wittgenstein.

Je répète : ces éléments en eux-mêmes ne valent rien. Ils sont aussi utiles en eux-mêmes qu'une corde sans rien à y attacher.

Sur ma table, tout est d'importance égale. Ma parole et mes images, la parole et les images des autres, petites, grandes, tout peut y passer. Je prends autant de plaisir à manger une banane qu'un bœuf bourguignon. Tout peut y passer, sans ordre et sans hiérarchie, tant que ça m'impressionne.

Ce qui est écrit sur ces fiches, ce que je lis en ce moment-même est du déjà dit, du déjà lu, personne n'est propriétaire de rien et je suis propriétaire de tout.

Ce qui m'intéresse, c'est agencer. Un peu, beaucoup, en poussant légèrement ou en coupant violemment.

Il s'agit de faire fuir ce qui résonne *sur ma table*. D'orchestrer, de faire réfléchir en réfléchissant, de faire résonner ce qui raisonne.

Mon travail consiste à ne surtout pas colmater la fuite.

Si je savais exactement ce que je fais, je n'aurais aucune raison de le faire.

Si je travaille c'est pour me poser la question : « Qu'est-ce que c'est ? »

Si je travaille, c'est pour me poser la question : « Qu'est-ce que je peux faire avec ça ? »

Mais l'important est ceci :
Il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme.

Vous parlez de quoi à la fin ?
Je parle.

L'important n'est pas le sujet. C'est un travail d'écriture qui parle de lui-même.
L'important est celui qui parle. Pourquoi il parle, comment, quelle est son histoire, qui il est, dans quelle situation.
L'important est que les mots ne sont pas importants. Que nous utilisons tous les mêmes pour parler, écrire, penser.
Mais les usages et les constructions diffèrent, et, inévitablement, les images qui en résultent.

C.C.G. 2012

Nathalie Moureau

Doctor en economía, es especialista del mercado del arte. Es profesora en la Universidad de Montperllier III.

Investigadora en el LAMETA (Université de Montpellier I), participa regularmente en conferencias y coloquios internacionales.

Publications

2006

Ha publicado principalmente, con Dominique Sagot-Duvauroux, Le marché de l'art contemporain, ed. La Découverte, París.

El mercado del arte: entre visible e invisible

Nathalie Moureau

10 441 500 euros, cifra récord adjudicada a la escultura en cerámica de Jeff Koons, Pink Panther, obra de 1988, en mayo del 2011 por la casa Sotheby's de Nueva York. 605 000 dólares, cifra mucho más modesta en comparación a la precedente, aunque también récord para el artista, por una tonelada de semillas de girasol en porcelana de Ai Weiwei en mayo 2012 por Sotheby's New York, cuya instalación, con un centenar de millones de semillas (150 toneladas), había sido mostrada al público en la *Turbine Hall* de la Tate Modern el año anterior.

Subastas millonarias, mediatización de ventas, fiebre de compra, así es la parte visible del mercado del arte. Sus récords, cuanto espectaculares sean, no constituyen más que la parte emergente del iceberg y que no podrían alcanzarse si un trabajo subterráneo de legitimización de las obras no hubiese sido realizado. Porque la obra de arte contemporánea no es reconocida de forma inmediata por el mercado. La cuestión de la revelación de sus cualidades artísticas debe resolverse. Mientras que bajo la Academia numerosos tratados estéticos guiaban los amateurs en su actividad de apreciación (*e.g.* jerarquía de los géneros, reglas del dibujo, etc.), hoy en día la mayoría se encuentran desarmados para evaluar la originalidad del proceso artístico.

Desde finales del siglo XIX, es en efecto la originalidad **[1]** del proceso y no el respeto de las normas preestablecidas la que sirve de referencia a la hora de juzgar el interés de un trabajo artístico. Además se ha pasado de un «mercado de obras» a un «mercado de nombres de artistas». Si bajo la Academia la calidad artística de una

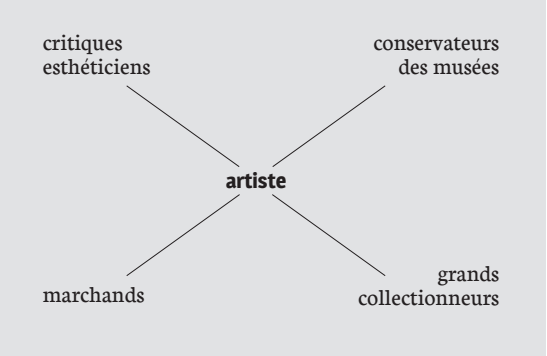
[1] Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux, 2010, Le marché de l'art contemporain, ed. La Découverte, París.

obra podría ser evaluada sin hacer referencia necesariamente a su autor (bastaba con comparar las características de la obra a las preconizaciones de los tratados estéticos), hoy no se puede juzgar el interés artístico de una obra independientemente al conocimiento de la globalidad del recorrido artístico del artista. El valor artístico de una pieza cerámica Puppy, firmada Jeff Koons, no depende de sus cualidades formales sino de su inscripción en el proceso artístico kitsch del artista. Igualmente, ¿cómo apreciar el trabajo del coreano Meekyoung Shin sin conocer nada de su trabajo artístico? Este artista produce jarrones tradicionales chinos a partir de jabón, ejecutando así un tripe desplazamiento de la obra en el espacio, el tiempo y la producción, cuestionando la noción de autenticidad y de perennidad. El peso del proceso en el mercado es tal que importa poco el saber, al final, quién ha realizado realmente la obra. Son testimonio las producciones de Jeff Koons y de Ai Weiwei : el primero emplea un buen centenar de asistentes en su taller de Chelsea, y más de 1600 personas de la ciudad de Jingdezhen se han implicado en la producción de semillas de girasol para la instalación de Ai Wewei.

El reconocimiento de la originalidad de un trabajo artístico no depende de un acto de magia, y no es por casualidad que el nombre de un artista entra en la historia del arte en curso. Las acciones de un número reducido de personalidades del mundo del arte son cruciales en esta inscripción. Estos pocos individuos, cualificados generalmente por instancias de legitimización **[2]** (conservadores, críticos, marchantes y grandes coleccionistas) tienen, en efecto, la capacidad de crear «pequeños hechos históricos» que contribuyen a hacer entrar en la historia el nombre de algunos artistas. Estos pequeños hechos consisten en la redacción de catálogos, en entradas de obras en museos, fundaciones u otras instituciones, en la organización y circulación de exposiciones, en la publicación de artículos, en la selección de artistas para participar a grandes manifestaciones internacionales (*e.g.* Bienales). Todos estos elementos constituyen las *señales* que acreditan el valor artístico del trabajo de los artistas, y que sirven de referencias de calidad objetivas a los compradores

[2] Raymonde Moulin, 2009, L'artiste, l'institution et le marché, ed. Flammarion, París. «Red estrella» Fuente N. Moureau, Analyse économique de la valeur des biens de l'art, ed. Paris Economica, París, 2000, p.246.

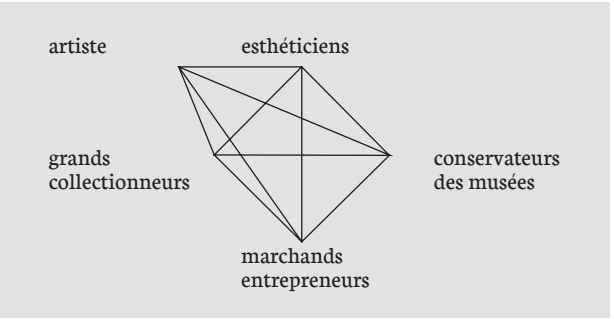
en el mercado. Lo sabemos, el rol del gran coleccionista Charles Saatchi ha sido esencial para la carrera del ceramista Grayson Perry, tanto como la obtención del Premio Turner (2003).



«Red estrella» Fuente N. Moureau, Analyse économique de la valeur des biens d'art, ed. Paris Economica, Paris, 2000, p. 246.

Las instancias de legitimización y su red

Evidentemente, un único hecho histórico no basta para acreditar el trabajo de un artista; de este modo la compra de una obra por un Frac **[*]** no aporta más que una legitimación naciente. Es necesario que un número suficientemente consecuente de pequeños hechos se produzca para que el nombre del artista se inscriba en la historia. Pero el proceso puede generarse muy rápidamente. En efecto, los vínculos que unen los miembros de una red constituida de instancias de legitimización son densos y las señales emitidas pueden rápidamente consolidarse gracias a las acciones de terceros.



«Red cerrada» Fuente N. Moureau, Analyse économique de la valeur des biens d'art, ed. París Economica, París, 2000, p. 271.

[1] N.delT.: Fondo regional de arte contemporáneo, instituciones culturales que existen en cada región francesa y que tienen como misión constituir un patrimonio de arte contemporáneo en cada región y garantizar su difusión.

De este modo, ferias, bienales, inauguraciones y grandes eventos internacionales del mundo del arte contemporáneo son encuentros en los que las instancias de legitimación pueden intercambiar sobre artistas, informarse, ver su influencia, contribuyendo así a situar el proyector sobre algunos nombres.

En el mercado, los precios obtenidos por un artista no corresponden necesariamente a este valor artístico, con el que los artistas dotados del mayor valor artístico (i.e. capitalizando el mayor número de «pequeñas señales históricas») serían igualmente aquellos con los precios del mercado más elevados. La observación de los precios obtenidos en las subastas muestra que no es este el caso. Las obras de Damien Hirst están entre las más caras del mercado, pero no por ello es el artista vivo con el valor artístico más reconocido según la clasificación de la Kunst Kompass **[3]**.

RANGO	NOMBRE	CATEGORIA	PAIS
1	Gerhard Richter	Pintura	Alemania
2	Bruce Nauman	Video Arte	USA
3	Georg Baselitz	Pintura	Alemania
4	Cindy Sherman	Fotografía	USA
5	Anselm Kiefer	Pintura	Alemania

extracto de la Kunst Kompass Classement de los cinco primeros artistas, 2011 Fuente: Kunstkompass, 2011, Extraits, Manager Magasin.

Así, las instancias de legitimación no controlan el establecimiento de los precios. Estos dependen de forma general de la demanda del conjunto de compradores que se ve modelada por diferentes factores. En primer lugar, el coleccionista se apoya en su gusto, el cual es a su vez condicionado por su propia experiencia. Por ejemplo, una persona sin contacto en el pasado con la creación contemporánea, será más proclive a dirigirse hacia obras

[3] La Kunst Kompass propone cada año una clasificación de los 100 artistas más representados en los museos, bienales, y habiendo obtenido el mayor número de críticas en las revistas especializadas. Esta clasificación propone una medida que se aproxima (únicamente los «pequeños hechos históricos más importantes» son aceptados) al valor artístico tal como lo hemos definido.

tradicionales, por falta de referencias suficientes para comprender la novedad. Los trabajos de investigación, tanto sociológicos como económicos, subrayan el papel que juega el capital cultural en la formación del gusto **[4]**. El segundo criterio que interviene en la compra de una obra se apoya en la información disponible sobre el trabajo del artista. En situación de compra, numerosas personas no se fían únicamente de su gusto e intentan obtener información sobre el recorrido del artista. Es por ello que, en las grandes ferias de arte contemporáneo, ninguna galería se aventura a presentar el trabajo de un joven artista sin poner a disposición del público su CV. Este tipo de información es en realidad una condensación de pequeños hechos históricos emitidos por las instancias de legitimación que, como hemos visto, constituye una parte de los elementos que intervienen en la decisión de compra. Sin embargo, un factor exterior viene en numerosos casos a perturbar la claridad de las señales artísticas emitidas por las instancias de legitimación: la información mediática. Esta, dada por las revistas, fomentada por la agitación puramente mediática que las casas de subasta hacen con motivo de ciertas ventas, es el reflejo de ciertos «murmullos y rumores» del mercado y sin fundamento artístico. Pese a ello, pone de relieve le nombre de ciertos artistas que van a atraer a los compradores, por una parte porque la mediatización les reconforta (de forma errónea) respecto al valor artístico (interferencia de señales entre información artística y mediática), y por otra porque comprar a un artista del que se habla mucho puede satisfacer la necesidad de posicionamiento de ciertos coleccionistas.

Por último, cuando los coleccionistas activos en el mercado confían en las señales emitidas por las instancias de legitimación, la jerarquía de precios, entonces, es coherente con el valor artístico objetivado. En cambio, si las personas dan importancia a la opinión del mercado (por ejemplo, efectos de moda o débil confianza en las señales emitidas por las instancias de legitimación), estas adoptan

[4] Ver, por ejemplo, Pierre Bourdieu, Monique Saint-Martin, 1973, «Anatomie du goût», in Actes de la Recherche en Sciences Sociales, pp. 18 - 43; o también, Gary Becker y Georges Stigler, 1977, «De Gustibus Non Est Disputandum», The American Economic Review, (67) 2, pp. 76 - 90.

un comportamiento mimético y ciertos movimientos especulativos pueden aparecer similares a los movimientos en bolsa. Esta ha sido la situación estos últimos años con la llegada al mercado del arte de nuevos millonarios provenientes de los países del BRIC (Brasil, Rusia, India y China) – individuos poco conocedores, pero en busca de reconocimiento que han buscado, para satisfacerlo, una legitimización social a base de comprar arte contemporáneo. Según los datos del World Wealth Report (Capgemini) **[5]**, el número de millonarios ha literalmente explotado en estos países, alcanzando 3, 37 millones en 2011 en la zona Asia-Pacífico, posicionando esta región por primera vez en cabeza de aquellas que cuentan con el mayor número de millonarios (en América del Norte se contabilizan 3, 35 millones). Estos nuevos coleccionistas están dispuestos a gastar cifras colosales para comprar a los artistas más en boga del momento, alimentando los efectos de moda y fijando un valor económico sin correspondencia al valor artístico.

Pocos interviniendo sobre el mercado **[6]**, pero muy visibles por el papel que cumplen en el aumento de precios y en la formación de «burbujas especulativas» en el mercado, estos nuevos millonarios no nos harán olvidar pese a todo la famosa máxima del sabio Principito de Saint-Exupéry: «Lo esencial es invisible a los ojos».

[5] El World Wealth Report es editado cada año, desde 1997, por Capgemini y Merill Lynch Global Wealth Management. Estudia la repartición de las grandes fortunas en el mundo. Según este estudio, una persona posee un patrimonio neto importante (excluyendo la residencia principal, los objetos de colección, los bienes de consumo durables y no durables) cuando este es igual o mayor a 1 millón de USD. **[6]** En 2007 / 2008, según los datos del Artprice, más de la mitad de las transacciones se realizaban a menos de 5000 euros, 37% de transacciones entre 5000 y 50 000 euros, 11% entre 50 000 y 500 000 euros, y únicamente el 1% se realizaba por un precio superior a los 500 000 euros.

Corinne Melin
Doctor en estética y ciencias del arte, máster en sociología de la cultura, enseña historia de las artes y de la estética del arte y del diseño en la ÉSA Pyrénées - sede de Pau. Ejerce misiones en el seno de empresas artísticas y aborda cuestiones relativas a los mundos del arte y del trabajo. Lleva igualmente una reflexión sobre los vínculos entre arte, diseño y vida cotidiana.

Blogs propios
www.lleslangagesducorps.unblog.fr
www.artentreprises.unblog.fr

Publicaciones (selección)

2012 (en curso)
Allan Kaprow, un art participatif acerca de la reinvención del happening «Fluids», 1967.

2007
Revista Acta Iassyensla Comparationis, Universidad Al. I. Cuza, Iasi, Roumanie, n°4, articulo: «L'espace de la parole commune entre prise et déprise».

2006
«Dialogues sur l'art technologique, les sciences cognitives et la philosophie du langage» in Anne Mie van Kerckhoven, Kusnthalle, Berne, con Philippe Pirotte, Wim van Mulders...

2003
Art et savoir: de la connaissance à la connivence, USTL, Villeneuve d'Ascq, con Christian Ruby, Inès Champey, Alain Glykos...

Chrystelle Desbordes
Historiadora del arte, crítico de arte y comisaria.

2005
Obtiene el Doctorado en historia del arte (La noción de efímero en el arte de los años 1960 -1970). Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, colabora con las revistas de arte contemporáneo (Hypertexte, Papiers Libres, Semaine, Superstition...), y participa en la redacción de catálogos de exposición (Urbanités; Léger / Différé; La Conquête de l'Air, Bandits Mages...).

2010
Imparte historia del arte en la ÉSA des Pyrénées — sede de Tarbes.

Sus investigaciones abordan cuestiones sobre lo invisible, las redes, el archivo y las «fricciones» en el arte contemporáneo.

Presentación de échappées n°2

Chrystelle Desbordes & Corinne Melin

La segunda edición de este número prolongará y extenderá las temáticas exploradas en 2011/2012, apoyándose en un seminario llevado a cabo en cada sede.

Territorios, mutaciones & archivos

En Tarbes, el proyecto de investigación «Territorios, mutaciones & archivos», propuesto por Chrystelle Desbordes, continuará entrelazando vínculos fuertes con los diferentes trabajos de investigación del Observatorio de Miradas; dialogará igualmente con ciertos proyectos de investigación operados por la sede de Pau. Del mismo modo, la noción de invisible podrá manifestarse aquí bajo nuevas formas y, por ello, afinar aun más lo que ella provoca en y alrededor de la creación contemporánea.

Imaginado, en su origen, en el marco de una asociación con los Archivos de la Crítica de Arte (Rennes), el proyecto de investigación «Territorios, mutaciones & archivos» será la ocasión de cruzar numerosos campos de investigación –principalmente en los dominios de las ciencias y del arte -, para analizar aspectos esenciales de nuestro entorno social, cultural y simbólico.

En la época de la globalización económica y de las redes, la cuestión de los territorios está en plena transformación. El fuerte interés por las tecnologías de geolocalización, los inter-cambios «transfronterizos» sobre las redes sociales o la emergencia de «relaciones sociales contributivas» en el contexto de las «tecnologías de la colaboración» (B. Stiegler), son paradigmas completamente palpables. Paralelamente, la cultura de lo inmaterial en flujo que, de paso, redistribuye las cartas de la reproductibilidad técnica, nos conduce consecuentemente a reflexionar sobre la preservación, la manipulación y la explotación de nuestros archivos – pertenezcan ellos tanto a un lejano pasado como que sean producto de la fugacidad del presente.

En otros términos, en el seno de nuestra contemporaneidad, las nociones de espacio y de tiempo son revisitadas o, por lo menos, rediscutidas, a la vez por artistas,

profesionales del arte e investigadores. Nuevas fricciones (en el sentido de Warburg) se operan alrededor de estas cuestiones fundamentales, ligadas a nuestra época, entre el campo extenso de las artes visuales y las ciencias puras o las ciencias humanas.

El conjunto de invitados (artistas, filósofos, comisarios de exposición, arquitectos...) tendrá como objetivo revelar ese juego de fricciones, así como alimentar nuevas pistas de reflexión. Se tratará de recorrer territorios concretos de la investigación contemporánea y que, por supuesto, deberán alimentar los proyectos de los estudiantes inscritos en DNSEP grado Máster 1 & 2.

(in / from / to) contexts

En Pau, la cuestión del diseño se mantendrá en el centro de las reflexiones. Confiado a dos diseñadores y profesores de diseño gráfico, Marie Bruneau et Bertrand Genier, el n°2 interrogarán el diseño gráfico y sus contextos de expresión. Esta reflexión alimentará el proyecto «escribir [en] el espacio», inscrito en el eje de investigación «Escrituras gráficas — Territorios — Entornos», que atañe el desarrollo de las artes y del diseño en su relación a los territorios y a los signos que los construyen, los piensan y de los que dan una lectura.

Marie Bruneau y Bertrand Genier partirán de la hipótesis siguiente: el diseñador gráfico no crea únicamente «imágenes» sino que concibe más bien «objetos gráficos» para ser ofrecidos al público en situaciones espaciales dadas, para interactuar con ellas y para transformarlas (comunicación, información, orientación, etc.). El objetivo será contribuir a actualizar los intereses del diseño gráfico cuestionando su relación al espacio, es decir, analizándolo bajo el ángulo de las relaciones que creamos con las diversas realidades (humanas y no humanas: objetos, materias, ideas, etc.) que cruzamos y que utilizamos.

Diferentes cuestiones serán así tratadas: ¿Cómo y en qué basa el diseño su energía, su movimiento, en los lugares mismos de inscripción del encargo ? ¿En qué medida el diseño gráfico participa hoy de la construcción del espacio y así de la fabricación de la ciudad contemporánea ?

¿De qué manera, por su relación a los contextos, son sus respuestas específicas, diferentes y/o complementarias a las del arquitecto, del diseñador o del escritor? ¿Qué perspectivas abre un enfoque espacial del diseño gráfico acerca de los contornos de un campo de actividades aún en plena búsqueda en cuanto a definición? ¿Hasta dónde las referencias al antropólogo (en el enfoque de las situaciones), al arquitecto (en la relación al espacio y al proyecto), al escritor (en la capacidad a construir un relato) y al físico, permiten cuestionar las teorías y las prácticas más allá de una única referencia al arte?

Las diversas contribuciones serán expuestas, en forma de artículos y de imágenes, en la revista anual de investigaciones de la ÉSA des Pyrénées, échappées.